Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana

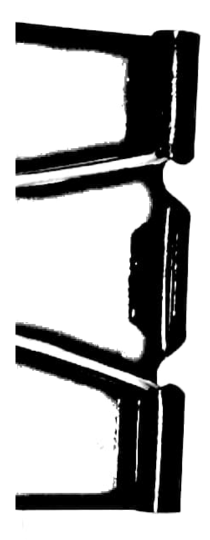
Fantasía roja

Iván de la Nuez

DEBOLS!LLO

CRÓNICA

Iván de la Nuez (La Habana, 1964) es ensayista, crítico de arte y comisario. Ha publicado *La balsa perpetua* (Casiopea, 1998), *El mapa de sal* (Mondadori, 2001) y *Fantasía roja* (Debate, 2006), así como las antologías *Cuba: la isla posible* (1995), *Paisajes después del Muro* (1999) y *Cuba y el día después* (2001). Ha programado más de un centenar de exposiciones y a él se debe la creación del Centro de la Imagen de Barcelona, del que fue su primer director. Ha sido comisario de exposiciones como *La isla posible* (1995), *Inundaciones* (1999), *Parque humano* (2002), *Banquete* (2003), *Poscapital* (2006), *De facto. Retrospectiva de Joan Fontcuberta* (2008), *Dentro y fuera de nosotros. Retrospectiva de Javier Codesal* (2009), *La crisis es crítica* (2009) y *Atopía. El arte y la ciudad en el siglo XXI* (2010). En 1995 obtuvo la beca Rockefeller para las Humanidades. Ha sido Mención de Honor en los premios Ciutat de Barcelona y Espais d'Art a la mejor crítica publicada en España en 2006.



Iván de la Nuez

Fantasía roja

Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana



DEBOLSILLO



Primera edición en Debolsillo: febrero, 2010

Printed in Spain – Impreso en España

ISBN: 978-84-9908-289-9
Depósito legal: B-1037-2010

Compuesto en Fotocomp/4, S. A.

Impreso en Novoprint, S. A.
Energia, 53. Sant Andreu de la Barca (Barcelona)

P 882899

Índice

Tercera parte

CHE IN THE SKY WITH JACKET

Cuarta parte

EL CANTO DE LOS MORENOS

Quinta parte

UN TRABANT EN EL CAPITALISMO

Introducción

Convertir la rapsodia en rap

En el primer semestre de 1960, Jean-Paul Sartre recorrió Cuba durante treinta días con sus noches. En una madrugada, visitó, con cierto misterio, la oficina de un alto cargo del nuevo régimen revolucionario, el del ministro de Industria. Iba acompañado por Simone de Beauvoir y, sin mediar protocolo, «el mejor soldado de la Revolución» los recibió gentilmente en aquel despacho donde «no entraba el sueño».

«Era Guevara», escribió Sartre.

Las imágenes de este encuentro han quedado para la historia.

Los dos hombres frente a frente. El Che en su butaca. Sartre en el sofá —un ojo puesto en Simone de Beauvoir, el otro en el comandante argentino.

El revolucionario joven: barba, melena, botas militares, boina; la sombra del insomnio. Y el intelectual orgánico ya maduro: el traje, el puro, las gafas; literalmente, a los pies del guerrillero.

El Che era conocido por su ironía y un sentido del humor hiriente y sardónico. La foto lo muestra algo distante, incluso podría decirse que divertidamente distante. Hay genuflexión en la postura de Sartre.

Por alguna razón, el Che no había actuado como guía turístico para el filósofo francés. Más bien, al contrario que Fidel Cas-

tro, había sido esquivo con él y en las memorias del escritor nada nos indica que, entre los desvelos de Guevara, estuviera la preocupación por ser un anfitrión solícito.

Ello no impidió el diálogo profundo y, por supuesto, la cortesía. De esto también hay pruebas fotográficas. En un momento de la conversación, Sartre se dispuso a encender un habano y el Che le acercó un mechero antiguo y compacto, rebujado en cuero.

Entonces, en medio de aquella sala, se encendió la llama.

El Prometeo que va a robar el fuego. El propietario de la antorcha del futuro, la hoguera para quemar el tiempo.

Recibir el fuego de Che Guevara en persona: la síntesis de la mayor fantasía revolucionaria.



La saga posterior que se inició con aquel gesto todavía no ha cesado. Como una carrera de relevos, la fantasía revolucionaria fundada por Sartre ha pasado de mano en mano entre centenares de atletas de la izquierda occidental que han viajado a Cuba, a la caza de su utopía personal.

Como se verá, aquello fue mucho más que prender un tabaco. Porque, a la luz de la historia política, el tabaco de Sartre no era un tabaco, como a la luz de la historia del arte, la pipa de Magritte no era una pipa.

Desde aquella lumbre iniciática, una nutrida tropa de filósofos, músicos, novelistas, poetas, cineastas y hasta teólogos han convertido a esa isla del Caribe en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio —pintoresco y lejano— su desasosiego con el malestar de la cultura en Occidente. Ni la Revolución bolchevique que ilusionó a John Reed, ni el México revolucionario por el que se fascinaron André Breton o León Trotski, ni la

China del *comrade* Mao, loada por John Lennon o Andy Warhol, alentaron semejante pasión durante tantas décadas.

En su fundador libro *Huracán sobre el azúcar*, el mismo Sartre pretendió encontrar ¡por fin! el advenimiento de una revolución sin ideología. En *¿Revolución en la Revolución?*, un joven Régis Debray encontró la teoría del foco guerrillero como la panacea de una posibilidad no estalinista para la revolución mundial. En *Cuba*, la película de Richard Lester (el mismo director de los Beatles en *A Hard Day's Night* o *Help*), el superespía Robert Dapes, interpretado por Sean Connery, dudó muy pronto de la misión de matar a Fidel Castro en plena Sierra Maestra, ante la fusión de una inevitable pasión amorosa con el ya evidente fracaso de la tiranía de Batista. Algo similar ocurre en *Habana*, de Sydney Pollack, donde un maduro galán creado por Robert Redford se precipitó finalmente en la órbita revolucionaria, siempre en tórrida mezcla con el juego, la disponibilidad orgiástica de las cubanas y la seducción de la bella heroína de la película (Lena Olin). Es conocido el éxito arrollador de *Buena Vista Social Club*, bajo la égida de Ry Cooder, si bien Santiago Auserón o David Byrne se habían lanzado antes a hurgar en las raíces de la música cubana con una perspectiva contemporánea más expedita y un registro intelectual más abarcador.



A diferencia de las islas o ciudades imaginarias de Tomás Moro, Francis Bacon, Tommaso Campanella o Erasmo de Rotterdam, la izquierda intelectual pareció encontrar en Cuba una isla lejana pero real, un paraje exótico pero occidental, un líder autoritario pero carismático; semejante a aquel rey Utopo, fundador de ese mundo tan tenebrosamente perfecto que fue *Utopía*.

Esta obsesión cubana de la izquierda tal vez merezca una explicación más psicológica que política, más erótica que ideológica, más personal que social. Sólo un psicoanálisis en toda regla puede proveernos para entender otra interesante peculiaridad: la mojiga-

tería de estos intelectuales a la hora de hablar de sus otras pasiones; acaso debida a la aplicación inconsciente del *dictum* sartreano, «el infierno son los otros». Quizá por eso Cuba no ha tenido, como México, su *Bajo el volcán*, entre otras cosas porque Malcom Lowry tuvo la honestidad, y el inmenso talento, de hablar ante todo de su propia destrucción, de su inevitable ruina.

El infierno era él mismo.

En las obras maestras de la rapsodia roja de la Revolución, encontramos reiteradas cuatro características prácticamente constantes: *confirmación*, *celeridad*, *distancia* y *discriminación*.



Confirmación de una revolución triunfante allí donde otras fracasaron. (A Manuel Vázquez Montalbán le gustaba decir de la cubana que era la Revolución que su generación no había sido capaz de realizar.)

Celeridad por el poco tiempo invertido para dictaminar y ser portavoces de procesos complejos, despachados con rapidez y urgencia en semanas o días. (Sartre —con treinta días— es uno de los que más tiempo ha pasado en la isla para escribir su obra sobre la Revolución.)

Distancia por la seguridad de saber a resguardo su pasión revolucionaria desde las desiguales pero permisivas democracias occidentales. (Al final, en medio del capitalismo más feroz, siempre ha habido un hogar a resguardo donde continuar, con el océano de por medio si fuera necesario, la defensa de la Revolución desde la lejanía.)

Discriminación por el invariable segundo plano de las voces cubanas, que casi siempre han ocupado el lugar de figurantes. (Como si los nativos estuvieran destinados a poner las prácticas, y los intelectuales del primer mundo las ideas; los cubanos el sabor, y ellos el saber.)

Desde muy joven, Fidel Castro ha leído con especial profundidad a Nicolás Maquiavelo. Por ello, siempre ha sabido que una

revolución —en primer caso la suya— no resulta necesariamente mejor por la cantidad de intelectuales europeos o norteamericanos afiliados a su causa, así como tampoco resulta peor por la profusión de sus arrepentimientos y rupturas (que se cuentan, por cierto, en un número proporcional a las adhesiones). Lo fructífero es el diapasón mediático de sus respectivas famas, el aura díscola que les proporciona el desafío de dormir con el enemigo, la posibilidad de emplazar al mundo injusto de las democracias liberales en el territorio de su mayor y más continuo crítico. ¿Que Sartre se baja del carro en 1971 por el famoso «caso Padilla»? Saramago puede recoger el relevo. ¿Que Saramago se desmarca momentáneamente en 2003 por el «caso Rivero»? Ahí está Oliver Stone para continuar portando la antorcha.



Esta abundancia de obras y fascinaciones sobre la Cuba revolucionaria no implica sólo a esa atribulada isla y sus no menos atribulados habitantes, los verdaderos héroes o víctimas de la Revolución, aunque los intelectuales prefieran privilegiar a comandantes, ministros y colegas famosos en sus panegíricos. Para muchos de estos intelectuales de la fantasía que cantan a su Revolución —como el habano de Sartre, como la pipa de Magritte—, Cuba no es sólo Cuba, sino algo más. La Revolución cubana funciona, por ejemplo, como coartada para criticar a un mundo ordenado bajo los signos del mercado y, por extensión, a los males del capitalismo (que es el capitalismo todo). En un mundo en el cual la democracia se ha convertido en una máquina perfecta para decir continuamente «no» en nombre del consenso, los cubanos, según muchas de estas obras, bien podrían ahorrarse el tortuoso camino de pasar por ella. Este desprecio de la democracia formal no le pertenece hoy en exclusiva a la izquierda. Para los países del Este, aunque también

para China, el sistema de la libertad y la democracia ha preferido consumidores a ciudadanos (traicionando, de paso, lo que esa propia gente que derribó los muros y las fronteras esperaba de Occidente). Las últimas obras de Robert Kaplan, Francis Fukuyama y otros profetas del neoliberalismo son explícitas al respecto: la democracia no es un buen destino para ciertos países —China o regiones de África, sin ir más lejos—, pues las inversiones de capital necesitan de la seguridad que obtienen precisamente allí, donde la mano dura de las dictaduras actúa como su garante fundamental. Henry Kissinger fue un adelantado a todo esto, y no puede olvidarse que el neoliberalismo se implantó en el Cono Sur desde el fascismo. Así, al despreciar la democracia, la izquierda olvida un dilema muy serio: liberalismo y democracia no son necesariamente sinónimos. Especialmente en el momento actual, donde la mezcla de Coca-Cola con Tianamen ha conseguido un cóctel que algún día, tal vez, se llamará China Libre.



No se trata aquí la fantasía en un sentido peyorativo, «como mera apariencia o imagen engañosa». En línea con Peter Sloterdijk, es preferible abordar la fantasía «en el sentido de una teoría de la imaginación productiva, como manía demiúrgica, como idea que se hace verdadera a sí misma, como ficción operativa». En este camino, es inevitable conectar con Freud y seguirle en una conferencia de 1907, «Literatura y fantasía», en la que desmenuzaba la novela breve de Jensen, *La Gradiva*. Ahí, el fundador del psicoanálisis interpreta al escritor como alguien que hace lo mismo que un niño cuando juega: crea un mundo fantástico al que, sin embargo, toma en serio. Habría que añadir, además, que ha habido muchos intelectuales de izquierda fuera del espejismo, y que han actuado dentro de otra lógica, casi a hurtadillas, para resolver en-

tuertos diversos de sus colegas cubanos. Ahí está el caso de Juan Goytisolo con Reinaldo Arenas, o el muy conocido caso de Julio Cortázar y su respaldo desde París a José Lezama Lima para la edición de *Paradiso*, polémica novela que consiguió salir un tiempo antes de que el poeta pasara los últimos años de su vida prácticamente en el silencio editorial. De cualquier modo, éstos no centran el problema que plantea este ensayo. Como tampoco, por ejemplo, el caso de Hemingway. Para el escritor norteamericano Cuba es sobre todo un lugar donde escribir y vivir, pero no un espacio ideológico como sí lo es, de muchas maneras, la guerra civil española. La prueba de ello está incluso en sus encuentros con Fidel Castro, que casi siempre ocurren en el terreno de Hemingway, en la zona aventurera, la pesca de agujas y otros entretenimientos. El recorrido de este libro prefiere concentrarse en el discurso utópico que emana de la Revolución cubana, donde fantasía, ingenuidad y esperanza coinciden en la construcción de una mitología.



Mientras que los utópicos, por regla general, describían con detalle una vida mejor en ciudades lejanas, los autores visitados en este libro tienen poco que aportar sobre la vida cotidiana que sucede en Cuba, pues su interés parece centrarse en la crítica que supone el modelo cubano. Son muy pocos los que describen a conciencia quiénes son esos seres crecidos al sol de esa utopía caribeña. Y hay una razón muy sencilla para explicar esta carencia: la mayoría de los rapsodas desconocen esa vida. Les basta con conocer el capitalismo. Como sucede con el «orientalismo» escrutado por Edward Said, Cuba les ha servido para que Europa (y Occidente en general) «se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia».

De cualquier manera, no es del todo recomendable atravesar la realidad para constatar en ella lo que hemos aprendido en una vida libresca. Ya lo dice Said en su seminal *Orientalismo*: «Aplicar literalmente a la realidad lo que se ha aprendido en los libros es correr el riesgo de volverse loco o arruinarse. A nadie se le ocurriría utilizar el *Amadís de Gaula* para comprender la España del siglo XVI (o la actual), igual que nadie usaría la Biblia para comprender, por ejemplo, la Cámara de los Comunes».

Dicho esto, *Fantasía roja* no es, en primera instancia, un libro sobre Cuba, sino un paseo —mejor, una *road movie*— por lo que bien podríamos considerar el «cubanismo» de una zona de la izquierda occidental. Un recorrido a través de esas fantasías sobre la Revolución cubana que han dado brillo, y nublado al mismo tiempo, un proceso mucho más laberíntico que lo descrito por estos intelectuales. Nada mejor que otra frase de Said podría definir —siempre salvando los consabidos kilómetros— los límites de este ensayo: «Es un libro parcial y no una máquina teórica».



En esa cuerda, *Fantasía roja* se aproxima a dichas producciones desde cuatro imperativos diferentes y, al mismo tiempo, complementarios.

Primero: leer esas fantasías sobre la Revolución cubana como un capítulo de la crítica al capitalismo y el imperialismo; un islote en la conformación del imaginario revolucionario de Occidente.

Segundo (más problemático tal vez): percibir estas obras, en el período de la Revolución, como parte intrínseca de la cultura cubana, del mismo modo que pueden ser considerados como tales el naturalista alemán Alexander Humboldt, a finales del siglo XVIII, o la filósofa española María Zambrano, a mediados del siglo XX. En esto, no hago otra cosa que seguir los pasos de José Lezama Lima, quien consideró —sin petición de pasaporte de ninguna clase— como primer texto poético de Cuba al *Diario de navegación*,

de Cristóbal Colón, que no era cubano y que, hasta entonces, tampoco era poeta. Para Lezama, la isla era poseedora de una inmanencia definitiva y lo ocurrido en ella, o sobre ella —aun de forma lateral— ya le pertenecía.

Tercero (y ya que estamos con Colón): atender las creaciones de estos intelectuales como un territorio singular en la historia del neocolonialismo. En ese sentido, no sólo parto de la fuente, ya citada, de Edward Said en *Orientalismo* o en su fundacional estudio sobre Conrad y el Congo. Me sirvo del mismo Che Guevara, en su discurso de Argel, y en la crítica feroz ejercida allí al campo comunista, por extensión al estalinismo, y a buena parte de los intelectuales de Occidente, que no comprendían correctamente las tramas de los países del Tercer Mundo pero que no tenían el menor recato en declararse como portavoces de sus dinámicas. ¿Neocolonialismo de izquierdas? Sin duda. Y provenir de la izquierda es incluso un agravante, no un atenuante, a la hora de valorar esta conducta cultural.

Cuarto: plantear este debate desde la izquierda, aunque sé que algunos de estos titanes de la Revolución rechazarán mi filiación en un territorio del cual muchos tienen la vara para castigar o excomulgar. (También para abandonar cuando las cosas pintan feas, la lista es larga.)

Da igual. El recelo de la izquierda de Occidente con los críticos de los estados comunistas ha sido un cliché tan continuo como poco estratégico. Como ha visto muy bien Slavoj Žižek, más que por las razones por las cuales aquellos dicen mantenerse en la izquierda —por lo general una crítica al capitalismo que muchos compartimos—, ha primado nuestra diferencia a la hora de narrar el paraíso. Los que venimos de «allá» no traemos las buenas noti-

cias que propaga el turismo revolucionario después de dos semanas de inmersión en aguas lejanas. Por todos estos motivos, este libro, en su última parte, prepara la fuga de sí mismo.

El ensayo puede ser comprendido, entre otras cosas, en su aserción teatral: es una aproximación previa e imperfecta a una realidad que no está constituida del todo (no es todavía la función real). De ahí que, en la fuga anunciada, explore las posibilidades izquierdistas que le quedan a un poscomunista en Occidente. A partir de la individualidad y la estrategia de continuar las energías críticas que se esgrimieron frente a los estados comunistas, también, contra el capitalismo. Por esta razón, el ensayo trata de orientarse en las líneas maestras de esa pasión por la Revolución cubana de los intelectuales del llamado primer mundo. Pero también, llegado el caso, es un intento para orientarme yo mismo en el mundo «de ellos» y explorar zonas críticas al capitalismo; menos heroicas sin duda, pero más interesantes en lo que a mí se refiere después de quince años de vida en ese mundo. Se trata de exponer una cierta y diminuta individualidad de izquierdas dentro del ancho campo global del capitalismo, así como continuar la lealtad a dos libros anteriores, como *La balsa perpetua* y *El mapa de sal*.

Mi posición frente a los intelectuales de la izquierda que han perseguido en Cuba su fantasía no es, *a priori*, crítica o laudatoria, aunque es innegable que la inspira una molestia creciente. En los últimos años hemos sido testigos de una conducta cultural muy preocupante, por lo reaccionaria que resulta. Veamos: el entusiasmo inicial de los años sesenta por lo transformador y futurista de la Revolución cubana ha dado paso, hoy, a una insufrible fascinación por el mundo prerrevolucionario que perdura o renace bajo el régimen cubano. Ahí está el embelesamiento por los coches nor-

teamericanos de los años cuarenta-cincuenta, o la recuperación de los motivos rurales sobre los urbanos, de los ancianos sobre los jóvenes, del pasado sobre el futuro... Lentamente, varias de las fantasías aquí escogidas se vuelven cómplices de esas coordenadas turísticas y tejen una cultura de servicios que parece retornarnos no ya al Sartre fundador de la saga del fuego, de un discurso revolucionario con Cuba como coartada, sino directamente a *Nuestro hombre en La Habana* (novela de Graham Greene, película de Carol Reed), una absurda trama detectivesca, donde la Revolución es apenas algo que se intuye en el ambiente, y el cubano, maraca en mano, siempre aparece dispuesto a lo que sea por ganarse unos dólares. Así, el arrobamiento de Oliver Stone por la figura de Fidel Castro se ve traicionado por la distancia entre los pasos del líder y la música que lo acompaña. Además de los cuadros particularmente bucólicos en la pared de su despacho —paisaje de la serie *Inundaciones* de Tomás Sánchez, paisaje barroco de René Portocarrero, paisaje *naïf* del campo cubano—, el sonido que acompaña toda la película es anterior a la Revolución: el Trío Matamoros, Rita Montaner, Celia Cruz y la Sonora Matancera...



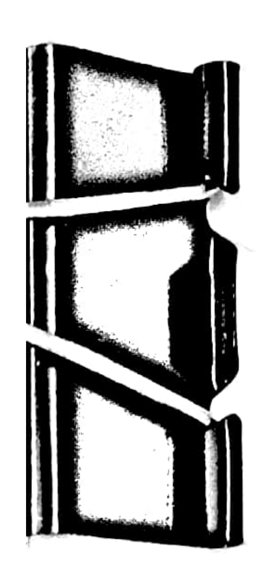
Ni Nueva Trova, ni rock cubano, ni la «timba» feroz de los nuevos salseros. Tampoco, por supuesto, el ácido argumento con que los raperos más recientes han cantado a las contradicciones cubanas de hoy. Uno intuye, entonces, que los alabarderos han privilegiado la épica y dejado de lado la zona más popular y contradictoria de la rapsodia. Y que esa alabanza absoluta no es práctica, ni útil, ni siquiera izquierdista. Que, acaso, lo verdaderamente revolucionario hubiera sido transformar la rapsodia en rap.



Primera parte

CADILLACS EN LA UTOPÍA







I

El «tunning» y la Revolución

En la noche cubana, un Cadillac…

Así aparece en las guías turísticas de La Habana, en las novelas y las películas, en los documentales y las fotografías. Desde esa pasión automotriz que alcanza el fanatismo, puede saberse que el estilo que hoy define la aprehensión de ese país no procede del surrealismo. Tampoco del realismo o del absurdo (que tantas posibilidades inspiraba al narrador Virgilio Piñera). Ni siquiera de la épica.

Proviene de la *road movie*: Sartre, Lester, Hitchcock, Pollack, Wenders, Cooder…

Para ellos y muchos otros, la Revolución cubana sigue teniendo el encanto de ese viaje en un carro antiguo (y norteamericano) que abandona a regañadientes la noche del capitalismo para encaminarse hacia la luz. Como un pasado que va perdiendo poco a poco sus piezas en el trayecto hacia el futuro. Como animales mitológicos, bestias jurásicas del mundo anterior, estos carromatos norteamericanos se deslizan ruidosos por la noche cerrada, con todas las rémoras de los viejos tiempos, en un viaje suicida hacia un porvenir al que, por principio, ya no deberían pertenecer.

Aunque pertrechados por piezas soviéticas, lo que ha quedado de la imagen de la Revolución no ha sido el Volga o el Zil, el Moskovich o el Skoda, el Fiat Polski o el Zhiguli, sino la amplia gama

de esos monstruos metálicos que ahora llenan de glamour el turismo de la Revolución y sitúan a los cubanos, por necesidad imperiosa, en un capítulo destacado en la historia del *tunning*, ese arte fabuloso y kitsch que consiste en singularizar las marcas de un mercado que pretende igualarnos.

Regresemos a los Cadillacs. Los logros del socialismo cubano viajan en esos animales de la mitología automotriz del capitalismo, a los que no se ha sustraído casi nadie, pues representan a la Cuba de la Revolución y, al mismo tiempo, la de las campañas de *National Geographic Magazine* o Benetton, en cuya revista se elogia a los cubanos por ser capaces de convertir un calcetín en una cafetera (la continuación del *tunning* por otros medios).

Decir Cadillac aquí, es extender esta marca a todo tipo de coches norteamericanos: la larga fila de Ford, Studebaker, Chevrolet, Desoto, Plymouth, Oldsmobile, Pontiac, aquel Buick de la propaganda capitalista —«Usted sí puede tener un Buick»—, renuentes todos ellos a morir, bien por el peso del tiempo, bien por el de la ideología. Decir Cadillac es, también, incurrir adrede en la metonimia y continuar esa costumbre cubana de convertir a las marcas en nombres genéricos: Frigidaire por nevera, Yale por cerradura, Materva por refresco, Peters por tableta de chocolate, tenis por zapatos deportivos.

Esa pasión automotriz ha aparecido en casi todas las fantasías de la izquierda, y ha sido el primer reclamo visual de las campañas turísticas acerca de una Cuba que hoy —además de por la propaganda ideológica que alimenta su antiimperialismo— se conoce por la zona banal de su escenografía turística, por la reducción más o menos frívola que podemos apreciar en series televisivas como *Los Simpson*, *CSI*, *La Agencia*, *Jag. Alerta roja*, *Ley y orden*...

Antes que al futuro, esas tramas parecen privilegiar el momento seminal fundado por Graham Greene y tan reproducido por el

cine de Richard Lester en *Cuba*, Francis Ford Coppola en *El padrino*, Oliver Stone en *Habana*, Mariano Barroso en *Hormigas en la boca*. Ese minuto irrepetible del 1 de enero de 1959, cuando Fulgencio Batista escapó del país, en plena fiesta de Navidad, con dos maletines rebosantes de dinero. El grado cero que partió la historia de Cuba en dos y que, resumido en una frase inmejorable de Patrick McGrath, «convirtió a los escépticos en creyentes y a los creyentes en fanáticos».

Hay, en todo esto, algo de eterno retorno al momento previo a la Revolución en el que los cubanos eran simples objetos de todas las miradas, y no el sujeto en que la Revolución inicialmente los convirtió. Hay, en todo esto, una manera veleidosa de encarar el tema cubano desde una extraña pasión por la ruina, por el desastre mismo. Una tradición que fundó Graham Greene y que sigue un camino paralelo, pero diferente, a la herencia ideológica, la saga del fuego, fundada en 1960 por Jean-Paul Sartre.

II

Nuestro hombre en La Habana: un entretenimiento en el desastre

Es de esa fascinación por la ruina, por la belleza misma del desastre, que nace *Nuestro hombre en La Habana*, que no es una novela sobre la Revolución, pero sí es posible entenderla como una novela que la presagia en 1958. Graham Greene es lo más parecido al Malcom Lowry que Cuba jamás ha tenido, y su honestidad es un dato a tener muy en cuenta, dado que —desde el subtítulo mismo— rechaza cualquier pretensión mesiánica y nos advierte que su novela es, ni más ni menos, «un entretenimiento».

NHH, así en sus iniciales (que parecen la marca de una cadena de hoteles), es un arquetipo de las aproximaciones a la Revolución cubana, la obra fundadora de lo que podríamos llamar como la tradición de la ruina. Además de la versión cinematográfica de Carol Reed, NHH ha alumbrado el cine «cubano» de Richard Lester, Francis Ford Coppola, Sydney Pollack, Oliver Stone... También la novela de españoles tan diversos como Miguel Barroso, J. J. Armas Marcelo o Belén Gopegui. No es difícil rastrear en *Topaz*, de Alfred Hitchcock, las huellas de este entretenimiento magistral.

Así, la comedia de este falso espía, que se inventa sus deberes, da lugar a una serie de personajes que se repetirán más tarde, de fantasía en fantasía, en la película homónima de Carol Reed y en decenas de obras posteriores. El capitán Segura, torturador de la policía de Batista y enamorado de la hija adolescente de Wormold, el protagonista; el doctor Hasselbacher, amigo alemán, sospechoso a su vez de espionaje; Beatrice, la espía venida de Inglaterra de la que se enamora Wormold...

Por encima de todos esos personajes está La Habana, la coctelería, la gente como un paisaje más sonoro que humano, como un ruido ambiental para la intriga.

Si todos los espías de Greene son escépticos por naturaleza, envueltos en tramas que deploran moralmente, esta contradicción alcanza aquí el clímax, dado que nuestro hombre en La Habana es en realidad un falso espía que se inventa informes de mentira, hasta el punto de copiar el sistema de una aspiradora y enviarlo a Londres, como si se tratara de una temible arma nuclear que afectaría la estabilidad del mundo.

En esta comedia, Greene llega a advertirnos sobre la poca seriedad de un país que tiene una clasificación para la tortura. Mr. Wormold se siente un ciudadano más de esa ciudad y llega a hastiarse

de los turistas como lo haría un habanero autóctono. Como en todas sus novelas, Graham Greene es una máquina de componer frases lacónicas que describen su vida en una Habana sin pompa. Una ciudad en la cual «el problema de la limpieza le sería resuelto siempre: por el mar o por un ayuda de cámara». No olvidemos que nuestro hombre en La Habana debe ser un personaje como de la «época de Kipling», según entiende su jefe en Londres. Y La Habana es el destino errático y casi suicida de nuestro falaz espía, puesto que ésta era una ciudad «para visitar, no para vivir en ella, pero era la ciudad en la que Wormold se había enamorado por primera vez y se sentía aferrado a ella como al escenario de un desastre».



Nuestro hombre en La Habana es el inicio de un círculo absoluto que va desde los cubanos como objeto hasta los cubanos como objeto. Es la última obra sobre el cubano como objeto de la mirada, en la época inmediatamente anterior a la Revolución, y es, por eso mismo, el paradigma del regreso de esa mirada en los años noventa.

Ha sido reaparecer el dólar y regresar a Graham Greene: a la conversión de la ciudad en un parque temático para apaciguar aburrimientos o pasiones lejanas, a las palmeras, los coches antiguos, al cinismo absoluto de los personajes, a la permisividad erótica del autoritarismo cubano.

Greene escribe sin coartadas, sus personajes son cínicos y saben que la verdad no es un buen elemento para lidiar con esa ciudad que parece hundirse en el mar. «Tenga cuidado, señor Wormold —le advierte el amigo Hasselbacher—. Coja el dinero, pero no les dé nada a cambio. Mienta y mantenga su libertad. Ellos no se merecen la verdad.»

Sólo que Wormold no sigue del todo estos consejos, porque La Habana de 1958 no es, para nuestro doble impostor, el lugar de la verdad, sino el de una libertad extraña y equívoca. Hay una revolución a la vuelta de la esquina, tortura y represión en abundancia, pero así y todo el protagonista goza allí de un destino manifiesto al que no han sido ajenos los iconos posteriores de la izquierda mundial: Cuba siempre ha ofrecido más libertad a los extranjeros que a sus habitantes autóctonos, siempre y cuando sepan ir con la máscara adecuada. «Mienta y mantenga su libertad», insiste Hasselbacher al héroe tragicómico de Graham Greene.

Nuestro hombre en La Habana hace bascular el compromiso social con el sexo, espionaje con lujuria, y percibe La Habana como un espacio donde la gente llega a sentirse importante. Cualquier turista sale de allí como empresario de música, editor, *curator* de una exposición de artistas afrocubanos, iniciado sacerdote de Ifá, amado hasta el delirio por una adolescente hermosa, «amigo de sus amigos» (esa frase absurda), traficante de reliquias o de cuadros revalorizados de Sorolla, experto en la revolución mundial…



En Greene, por su parte, La Habana que apunta al futuro es también una Habana en la que el tiempo se detiene. La hora británica del té es sustituida por la hora cubana del daiquiri, la hora de leer la prensa de la mañana, de tomar el cóctel, de adquirir la noción de los minutos. El cóctel, precisamente, marca el ritmo de estas intrigas, y como sabe un buen barman, todo depende de la destreza en la mezcla, la precisión del batido, la esgrima exacta de la coctelera, el ritmo de los hielos empuñados por los camareros. Quizá por no ser norteamericano, en Greene no hay una obsesión por los automóviles. En realidad, hay pocas escenas de coches en *Nuestro hombre en La Habana*. Curiosamente, Lorenzo García Vega tiene unas memorias que estuvieron largo tiempo inéditas —*El oficio de perder*— en las que vuelve una y otra vez a una playa en

La Habana del Este, Guanabo, y a un Chevrolet, como el paradigma de una juventud perdida, la memoria de una vida ya esfumada.

«El acto de la lujuria y el acto del amor son el mismo», piensa por su cuenta Mr. Wormold.

Es tan pertinaz el modo en que Greene capta la manera de aproximarse a la trama cubana, que cuando Pedro Juan Gutiérrez escribe, cuarenta años más tarde, su homenaje *Nuestro GG en La Habana*, y sitúa su aventura en la misma época que Greene —año 1958—, la novela es cien por cien una novela de Gutiérrez, ambientada en los mismos espacios, las mismas localizaciones, los mismos vicios que la *Trilogía sucia de La Habana*, su recreación literaria de los años noventa.



Es curioso, también, que casi cuatro décadas más tarde, la protagonista de una novela española de Belén Gopegui, *El lado frío de la almohada* —Laura Bahía su nombre—, albergue, como espía cubana, la misma aprehensión ante el amor. Como si estuviera escuchando los consejos del doctor Hasselbacher: «Tiene usted una profesión en la que resulta poco seguro amar a nada ni a nadie».

Por su cadena de equívocos, *Nuestro hombre en La Habana* evoca a *El hombre que fue jueves*, de Gilbert K. Chesterton, otro católico problemático. Greene es un izquierdista que ha escrito una intriga de derechas, mientras que Chesterton es un derechista que ha novelado una aventura en la izquierda, en el núcleo duro del anarquismo.

Wormold, más que un espía, era un personaje mucho más rocambolesco, puesto que era alguien que se hacía pasar por espía; así como Symes, el hombre que fue jueves, era un espía que se hacía pasar por poeta. Chesterton parte, por así decirlo, de un asunto artístico, mientras que Greene se dedica a archivar una experiencia tras otra. Wormold tiene un déficit de locura, todo lo contrario que Symes, que la desborda por todos sus poros.

Symes persigue, Wormold es perseguido.

Nuestro hombre en La Habana —una novela pre-1959 y una película post-1959— es la historia de un amor entre compatriotas en una tierra que no es la suya. Muy distinto de lo que ocurre en *El americano impasible* (1955), donde el protagonista se enamora de una vietnamita.

Las ideas sobre «lo cubano» son escasas en Greene, cuyos personajes se mueven en un paisaje habanero que no está dotado, necesariamente, de una identidad cubana. En este sentido, *Nuestro GG en La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, parece un intento de complementar la novela de Greene, al que zambulle en esa vida lateral y al que conecta con otros personajes cubanos que no aparecen en su obra.



III

Y Sean Connery gritó: «Help!»

Muy similar al automóvil en el que Wim Wenders y Compay Segundo viajaron por La Habana de finales del siglo xx a la búsqueda de su Arca Perdida —el Buena Vista Social Club— es el que desplaza, en 1958, a una bella e intrigante mujer en una película sintomática, aunque no tan conocida como *Nuestro hombre en La Habana*.

Descripción de las primeras escenas que acompañan a los créditos: un cochazo «cola de pato» blanco entra en escena, una música de ribetes afrocubanos firmada por Patrick Williams. *Transfer* de la escena al interior de un avión de la Compañía Cubana de Aviación. Sean Connery, que se sirve un whisky. Otro *transfer* a dos jóvenes revolucionarios que van a ser fusilados por los soldados de Batista.

Y un error garrafal. En el subtítulo de la escena se lee: «La Habana, 1959».

El director es Richard Lester, un interesante cineasta que saltó a la fama por sus películas con los Beatles: *A Hard Day's Night* y *Help*. También fue un director de disparatadas y rompedoras películas de capa y espada. Pero, en el caso cubano, ni siquiera se dignó encontrar un asesor que le alertara de que en 1959, desde el mismo día primero de enero, aquella escena era imposible. Que, a partir de ahí, los jóvenes rebeldes como aquellos con los que inicia *Cuba,* o estaban muertos, o estaban en el poder. Y que, desde aquel día, sólo fusilarían los revolucionarios.

Pero pasemos de este despropósito para entrar en otros.

El DC-6 finalmente aterriza en La Habana mientras la protagonista atraviesa la ciudad en su cola de pato. Robert Dapes, el agente que personifica Sean Connery, pronto establece contacto con la corrupción en el aeropuerto y cae en la cuenta de que su misión es absurda e injusta. ¿Qué hace un mercenario británico, contratado por el General Bello, es decir, por Batista, para matar a Fidel Castro y abortar una promisoria Revolución contra una tiranía grotesca? ¿Qué hace un chico como Bond en una empresa como ésta?



Dapes coincide en el avión con Mr. Guttman, un buscavidas norteamericano al que le da igual comprar o vender cualquier cosa. Lo suyo es hacer negocios, lo mismo de armas que de mujeres, lo mismo con Batista que con los revolucionarios.

Resulta inevitable: Dapes entra, sin dilación, de lleno en la vida nocturna de Cuba. En esa mezcla de represión y placer, de sexo con dictadura, que siempre ha sido uno de los grandes atractivos de ese país. Y empieza a sentirse el rey del mambo.

Mientras tanto, en la fábrica del señor Pulido aparece un lector de tabaquería que lee la vida de Rivero Agüero, el candidato

de Batista para un apaño electoral que era una farsa. (Todavía recuerdo, en mi infancia comunista, que mi abuela guardaba intactas las cédulas electorales del 58, el trofeo de su negativa a votar en unas elecciones de Batista.)

De todas las escenas, casi siempre fallidas, de la película, se salvan unas pocas, que son, sin embargo, insuperables. En una de ellas, Batista posee un cine particular en el que está viendo nada más y nada menos que *Drácula*, mientras que los norteamericanos tratan de disuadirle para que deje la isla y facilite las cosas.

Tabaco, ron, azúcar.

La fórmula mágica de la oligarquía cubana que, con Batista, sufrirá una transición que implicará, además, el juego, el turismo y la prostitución. Todo, eso sí, regado con sangre.



Aunque Fidel Castro, el objetivo de Dapes, no aparece en la película, el primer guerrillero que aparece ya tiene la foto del espía británico y está al tanto de sus planes. Mientras, el General Bello le ofrece al viejo 007 algunas lecciones de estrategia política —«Hitler le hizo la guerra al Tío Sam y a los comunistas a la vez»— y deja claras, al mismo tiempo, sus órdenes a un oficial decente, interpretado por un joven Héctor Elizondo: «Asegúrese de que Dapes acose y mate».

Claro que esto no podría tirar adelante sin la aparición de una bella dama —como Beatrice, la inglesa de *Nuestro hombre en La Habana*; como la Juanita de Córdoba de *Topaz*; como, imagino, la Laura Bahía de *El lado frío de la almohada*—, que en este caso tiene dos nombres: señora Pulido para los cubanos, Alex para el servicio de inteligencia británico.

En medio del fragor de la batalla, como diría el periodismo antiguo, Sean Connery no abandona su traje cortado a medida. El ejército cubano, además, es infinitamente estúpido: en lugar de detener y sacar información, mata y se queda en la ignorancia. Les-

ter incluso nos anticipa un personaje como el violento delincuente de *Reservoir Dogs*, Mr. Blond, de Quentin Tarantino, o el Mochaorejas, despiadado narcotraficante y sicario mexicano. Se trata de un militar de Batista que corta los apéndices auditivos de sus víctimas para una especie de rosario particular, su collar de guerra lleno de orejas; una muestra de sadismo, pionero del cine posterior.

Lester, en cualquier caso, sabe los trucos para filmar y pasar de la oreja cortada a un rebelde a la oreja enjoyada de la señora Pulido.

Y al problema del tiempo.

Ry Cooder ha sido enfático en reconocer que va a Cuba porque «el mundo no tiene tiempo». En la isla se cuentan los minutos con el reloj de la pereza, como aquel reloj derretido de Salvador Dalí, salvo en unos pocos trabajos. Ésa es la preocupación del norteamericano Guttman: «¿No os dais cuenta en Cuba de que *time is money*?». Y la sabiduría de una puta que le responde: «Yo, sí».



Tal vez esta película fue un tránsito de Connery para dejar 007, y nada mejor que dejarlo con un remedo de 007 abandonado a los vaivenes del trópico.

«En Cuba a todo se le da un uso diferente al habitual», piensa uno de los personajes de la película. No olvidemos el lugar de los cubanos en la historia del *tunning*: el Cadillac con el motor comunista, el calcetín devenido cafetera, la limusina construida con la unión de dos Ladas soviéticos...

«En Cuba a todo se le da un uso diferente al habitual...»

No es de extrañar, entonces, que gran parte de estos intelectuales no hayan comprendido nada. Pensemos en el personaje de Robert Redford, que va a jugar y termina inmiscuyéndose. El personaje de Connery, al revés, va a inmiscuirse y termina jugando.

Al final todo sigue igual, la vuelta al mundo después de la uto-

pía, a la hipoteca, al injusto capitalismo, el fin de la aventura, la rendición, no ya «en el bosque», sino en la urbe, para parafrasear a Graham Greene.

IV

Alfred Hitchcock o la clave de cómo funciona «esto»



Bajo la impronta de *Nuestro hombre en La Habana* aparece Alfred Hitchcock. En *Topaz* hay una parte cubana, también ablandada, casi derretida, por el trópico. Y ahí tenemos a Juanita de Córdoba, ese nombre de resonancias andaluzas, a Edmund Green y a una joven Shirley MacLaine.

En *Topaz* estamos ya en la Revolución, a diferencia de *El padrino*, *Nuestro hombre en La Habana*, *Cuba* o *Habana*. En Hitchcock, los revolucionarios están en el poder y Juanita de Córdoba está casada con un barbudo, una especie de Barbarroja. Un hombre parecido a Fidel Castro, por cierto, pero que no es Fidel Castro. Enrique Parra, así su nombre, que va a su mansión a «echarles un vistazo» a su esposa y al invitado Deveraux, el espía francés. Fiel protector y casero, el comandante revolucionario no deja de vigilar a su fogosa Juanita.

En Hitchcock aparece también la tecnología, aunque no el truco de la aspiradora de Mr. Wormold en *Nuestro hombre en La Habana*, sino un dispositivo de espionaje en toda regla. «Te enseñaré cómo funciona esto», le dice el héroe Deveraux a la bella cubana. «Esto» era un reloj con transmisión. Sólo que, en medio de la avezada explicación, aburrida de tanto tecnicismo, Juanita se desviste, llevada por el ímpetu de devolver la cortesía y mostrar-

le al espía francés «cómo funciona esto». El otro «esto» que en el trópico parece que no puede evitarse.

La temperatura erótica da paso a escenas bucólicas, como un picnic, unos rusos —vestidos de negro y blanco—, a Che Guevara en una bien resuelta mezcla de archivo y a la criada de Juanita de Córdoba que siempre dice «Sí, señora», cuando el «compañera» hubiera sido lo correcto, puesto que el «compañero» duró, en Cuba, lo que duró la ausencia del dólar.

Topaz es una película de guerra fría y también un divertimento. Y la Revolución cubana es tratada con un código similar a la tiranía de Batista: aparece poblada por la tortura, la delación, la sospecha. Ahí está la guerra fría, el nuevo emplazamiento cubano en la geopolítica. Ahí está Harlem, donde Fidel Castro se hospedó, simbólicamente, en su primer viaje a la ONU.



Ahí están los misiles.

Y la vida de una revolucionaria, marcada por un amor imposible, pues debe ser fiel la historia, pese a ser, por unos días, infiel a su comandante cubano y convertirse en la amante del espía francés.

¿Por qué abundan tanto estos amores de espionaje? Laura Bahía, Juanita de Córdoba, la señora Pulido, todas —como aquel personaje de Marilyn Monroe— añoran la amabilidad de los extraños, aunque en este caso los extraños son algo más peligrosos, pues son, además, los enemigos.

Y ahí está Hitchcock, con sus habituales temas de suspense con el que trufa todas las historias, todas las esquinas, todas las aristas, provocando el vértigo, no ya hacia el vacío sino hacia la historia misma.

No pretendo afiliar a Hitchcock como un paradigma de la izquierda. Simplemente, me permito esta licencia porque una tercera parte de *Topaz* sí que trata a la Revolución cubana de un modo paradigmático, al menos para la línea que sigue este libro.

También porque Hitchcock se convierte en un personaje clave mediante el cual Slavoj Žižek pulsa el desencuentro entre los intelectuales occidentales, concretamente norteamericanos, y alguien que proviene del comunismo. Y, por último, porque en Hitchcock, como ha visto muy bien Eugenio Trías, se da de una manera «brutal y certera» el «efecto corrosivo de la política en las vidas personales».

Juanita de Córdoba, como Laura Bahía, viene a decirnos: «Te quiero, mi amor, pero soy cubana y quiero más a mi patria». O a «mi causa» (la causa revolucionaria), que resulta para ellas un amor mucho más incontestable que el amor erótico, ese otro amor lacaniano —dar lo que no se tiene— que lo usurpa todo y fagocita todas las tramas.



Y ahí están las escenas de vigilancia, tortura y delación. Y Cuba como un país latinoamericano donde la élite finalmente se agencia unas criadas que dicen a todo: «Sí, señora».

Si el coche es el artefacto por excelencia para penetrar en las intrigas cubanas, el avión es el aparato ideal para salir de ellas. Al final, siempre el avión como elemento liberador, como el conducto para regresar a la civilización con la nostalgia de haber vivido en otra galaxia. Y allí está, en pleno vuelo, el regalo de Juanita de Córdoba, con la información que buscaba el espía Deveraux, dentro de un libro dedicado —«Con todo mi amor»— y rematado con una fecha: octubre de 1962.

La fecha de los misiles.

El espía, al final, vuelve a lo de siempre, y de tanto dudar de todo, comienza a dudar de sí mismo.

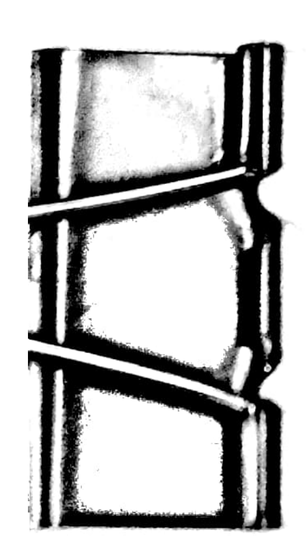
Cuando el espía de *Topaz* entra en su mundo, que es el mundo de Hitchcock, las aguas vuelven a su cauce. Lejos del calor y del

trópico, que ablanda, no lo olvidemos ni un segundo. Ahora la cosa se pone seria. Y en medio de la guerra fría, el espía Devereaux debe descubrir quién es Topaz. El triángulo amoroso Deveraux-Juanita-Parra da paso al triángulo de la guerra fría: URSS-Francia-USA. El espía ha vivido en Cuba un romance cálido y hasta bucólico, con un tempo casi colonial, donde las tarifas sólo preocupan a los taxistas y las putas.

Pero donde hay espionaje, encontramos también una buena colección de cadáveres, puesto que detrás de todos estos despropósitos persisten unas obras sobre la muerte. Muchas veces muertes equívocas, ejecuciones que parecen suicidios y suicidios que parecen ejecuciones: como la del profesor alemán Hasselbacher, el amigo de Wormold, como la de Laura Bahía, como las de tantos otros que dudan. Porque nadie mejor que los espías para dudar; incluso en ese país, donde nadie debe poner nada en duda.

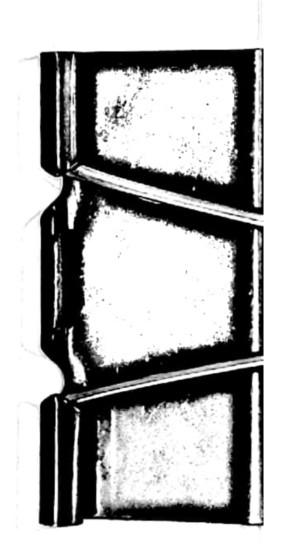
Tramas del amor y de la muerte son también, cómo no, tramas etílicas: mojito, daiquiri, coñac, ron a palo seco, whisky, la tímida cerveza de Bahía y Hull…

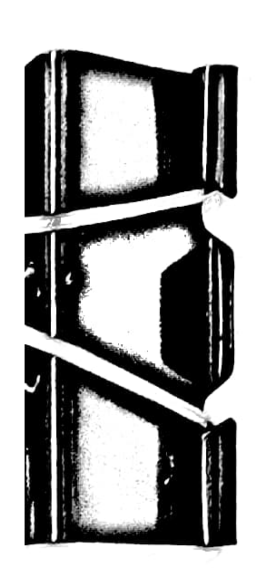


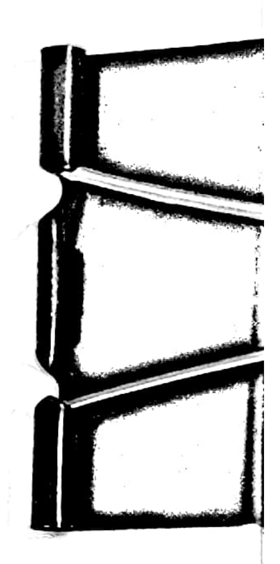


Segunda parte

LA ANTORCHA DE SARTRE







I

Sartre roba el fuego

En un momento dado, uno de los Cadillacs de esta historia se estacionó «entre un Packard y un Chevrolet».

En ese coche, recién salido del ayer, iba Jean-Paul Sartre.

Walter Benjamin había alertado sobre ello: lo verdaderamente importante no es la ruina, sino el fuego. Y esa máxima puede aplicarse a la pasión ideológica de Sartre.

«Los cubanos deben triunfar o lo perderemos todo, hasta la esperanza.» Con esta frase, casi desesperada, Jean-Paul Sartre cierra su visita a Cuba. Dado que hoy sólo queda *Huracán sobre el azúcar* en la antología de sus escritos políticos, conviene recordar la edición cubana de Ediciones R, bajo el título más neutro de *Sartre visita Cuba.*

Esta pieza, en realidad, son tres libros en uno. Un primer libro salda una deuda ideológica en el prefacio, escrito antes de la visita por el filósofo, y corroborado *in situ*, con sus teorías acerca de la cubana como una revolución sin ideología. Un segundo libro es el del intelectual orgánico, donde Sartre —unas veces curioso, otras sentando cátedra— sostiene un encuentro con colegas cubanos. El tercer libro, el más intenso, es el libro del cronista. Allí —en *Huracán sobre el azúcar*— Sartre realiza, prácticamente, un diario sobre su estancia en Cuba.

Observa, duda, dictamina.

Sartre acuña la otra línea de aproximación de la izquierda del primer mundo a la Revolución cubana. En él se anidan casi todas esas esperanzas y errores. También hay que decir, en su descargo, que hay más de un punto en el cual Sartre actúa como excepción. Si Greene es el último autor que se refiere a los cubanos como objeto, Sartre es el primer ideólogo de la era en la que los cubanos se convierten en sujetos de sí mismos, se miran a sí mismos y hablan por sí mismos. El primer filósofo de esa toma de conciencia en la época del entusiasmo revolucionario.

Pero Sartre incurre asimismo en esa demanda excesiva de responsabilidad a la que ha sido sometida esa isla del Caribe: responsable de realizar la Revolución que los intelectuales occidentales no habían hecho y, de paso, cumplir con las expectativas de sus teorías. Responsable de construir el comunismo en el jardín de Estados Unidos. Responsable de cambiar las relaciones humanas. Responsable de aparentar una falta de ideología. Responsable, en fin, de la esperanza.



Aun bajo la férrea voluntad de Che Guevara o Fidel Castro en los días desbordados por el entusiasmo de la Revolución, se le exigía demasiada responsabilidad a una isla abandonada también —no hay que olvidarlo— a los pleamares de la vida tropical.

Sartre comienza su libro —*Sartre visita Cuba*— con una pequeña introducción filosófica, «Ideología y revolución», en la que coloca la práctica de los cubanos por encima de cualquier prescripción de orden teórico. Los dirigentes cubanos, presiente Sartre, no ignoran las teorías sobre la Revolución: «Simplemente no las emplean», pues a mayor proporción de ideología, mayor unidad, viene a decir el hombre de *El ser y la nada*, pero menor flexibilidad. De mucha unidad, y poca flexibilidad, saben algo los cubanos.

Sartre observa lo que dicen algunos enemigos, que ven en esta

falta de ideología un engaño temporal para llevar a cabo posteriores y secretas estrategias comunistas. Según los adversarios que detecta Sartre, ese temor de algunos resulta premonitorio: «Algún día los cubanos se quitarán la máscara y el comunismo se instalará en el Caribe, a pocos kilómetros de Miami». Otros hablan de improvisación, «y luego de haber hecho algo elaboran una teoría». Otro, en la calle, le espeta: «Trate de hablar con los miembros del gobierno: quizás ellos sepan lo que están haciendo. Porque lo que es nosotros, debo confesarle que no sabemos absolutamente nada».

Así los jefes revolucionarios: «La Revolución es una *praxis* que forja sus ideas en la acción».

Eso ocurre asimismo con la continua doctrina de Fidel Castro, que, a diferencia del Che, prefiere la oratoria, el discurso vivo, y desconfía de cualquier ideología libresca.



Sartre es testigo en Cuba de la voladura del barco *La Coubre* por parte de Estados Unidos, así como del acto posterior: «Vi a Fidel Castro en la tribuna y al pueblo frente a él». Sartre, entonces, es capaz de percibir la cadencia del encuentro: «Castro habló, la tarde cayó sobre aquellos rostros sombríos, luego vino la noche». «La agresión, quienquiera que haya sido su autor, provoca ese choque: el discurso de Castro, la asamblea de ciudadanos.» Para una «revolución sin ideología», no hay nada más coherente que la paradoja: un ejército donde los soldados se hacen llamar «rebeldes», un Estado en el que el Parlamento se sustituye por la Asamblea, una representación marginada a favor de la participación directa.

Fidel Castro aparece, así, como el rey Utopo, el soberano de un pueblo que es una entidad abstracta y concreta a la vez. No hay que olvidar que la categoría «pueblo» (no «clase», no «masa», no «multitud», no «ciudadanía») fue precisamente el comodín teórico de su manifiesto *La historia me absolverá*; el lanzamiento ideológico, político y militar de la Revolución en 1953. Un modo de

eludir la idea ortodoxa de lucha de clases y que significó, en su momento, una originalidad dentro de la teoría revolucionaria.

El pueblo, «su única fuerza».

Sartre ha entendido más de la cuenta. Sartre se hunde en la historia de la isla. Sartre intuye que los líderes de la Revolución tienen una «teoría de la naturaleza humana». No es por gusto que se experimente allí, desde muy temprano, con la genética y con el Hombre Nuevo. Eso sí, sin mezclar jamás ambos conceptos. Los vacunos y los humanos serán de nuevo tipo, pero los primeros se deberán al laboratorio de la genética, los segundos al de la cultura. Fidel Castro y Voisin, su genetista particular, crearán nuevas especies de vacunos —F1, F2, F3, así se llamaron—, en la misma medida en la que Fidel Castro y Che Guevara crearán una nueva especie de ser humano: el Hombre Nuevo.

El libro de Sartre es en mayor proporción un recorrido periodístico, no una teoría de la Revolución, como sí lo es, por ejemplo, el de Régis Debray. Sartre, como hace más tarde Max Aub, recorre restaurantes, habla con la gente, todo lo que en periodismo se llama «pisar calle». En esa línea, Sartre es capaz de afirmar: «Detengo aquí mis reflexiones». Lo hace para dar paso a su diálogo con los intelectuales cubanos, ante los que reconoce que ha ido a la isla a «aprender». Siendo el suyo el primer libro que crea una aproximación ideológica de la izquierda del primer mundo a la Revolución, Sartre no sólo apuntala una serie de manías, vicios de interpretación, sino que también apunta una excepción en sus aproximaciones a la experiencia revolucionaria cubana. Una es fundamental: es capaz de escuchar la voz de los cubanos y eludir en lo posible la usurpación de sus discursos. Sartre concluye su diatriba sobre la ideología con algunas premociones: «Si algún día fuese necesario recurrir a ella (la ideología), se hará primero, por ejemplo, para resistir el bloqueo y a título de economía de guerra».



Faltaba, entonces, una década para redondear la sovietización del país, treinta años para el Período Especial en Tiempos de Paz. Pero cuán acertadas resultan estas palabras.

Sartre visitó la isla durante treinta días, aunque —como en el caso de Ry Cooder— ya había estado en Cuba antes, concretamente en 1949. En su recorrido se entrevistó a menudo con Fidel Castro, con quien viajó por el país —como Barbara Walters en 1976, como Oliver Stone en 2003 y 2004—. Simpatizó con Enrique Oltuski, el más joven ministro de la Revolución en aquella época. Conoció a Carlos Franqui, artífice de su visita, como director que era del periódico *Revolución*. El Che lo recibió en su despacho, en la foto famosa del encendedor y el puro.



Sartre, además, tuvo tiempo de escuchar a los escritores cubanos, práctica que, salvo excepciones, ha caído actualmente en desuso. Una buena parte de su libro recoge diálogos con Antón Arrufat, que se preocupó por la impronta de la literatura latinoamericana y «en especial la cubana» en Sartre.

Sergio Rigol se interesó por la fenomenología, «en vista de la publicación reciente de algunas obras póstumas de Husserl». Sartre se explaya entonces en la necesidad de aunar el método y la filosofía, cosa que a veces no ocurre en Europa, avanza en la percepción del objeto, nota que la fenomenología es un complemento de la dialéctica (tan cara al escritor francés y todavía más si cabe a los intelectuales cubanos). Rigol no se da por vencido y el libro recoge aún una tercera pregunta: «Entonces, ¿coincide usted con Tran-Duc-Thao?», le pregunta de súbito Sergio Rigol. Y Sartre, lapidario, cierra el debate: «De ninguna manera. Porque hay muchas maneras de entender el marxismo, la dialéctica y sus relaciones con la fenomenología».

A la doctora Isabel Monal, del ala más recta del marxismo-leninismo cubano, también le apremian preocupaciones estéticas. ¿Está de acuerdo Sartre, como él mismo ha afirmado, con las ideas de Fidel Castro sobre el arte social? Sartre dibuja entonces una elipse, abunda en la diferencia entre arte social y arte comprometido, que es como le gusta a él llamarlo, y les dice a los cubanos —en especial a la doctora Monal— que «todo arte es social». También les avanza algo interesante; siempre que recordemos que estamos en 1960, en medio de una revolución no del todo definida y del caos romántico que lo embarga todo: «Se puede considerar que un escritor que no se compromete es un escritor que por ello mismo muestra que no está de acuerdo». «A mí me parece que el rol del escritor debe ser decir lo mejor posible y lo más claramente posible lo que otras personas no tienen tiempo de decir, porque están ocupadas en otros trabajos.»

A Mario Parajón le inquieta un asunto de orden metafísico: ¿cómo una idea es al mismo tiempo la objetivación del hombre y su alienación? Sartre se aventura en la histórica frase de la burguesía cubana de la República: «Sin azúcar no hay país». En cierto sentido, Sartre aprovecha la situación y explica ese momento en el que los cubanos se convierten en sujetos de sí mismos.

Guillermo Cabrera Infante es, por entonces, un hombre de treinta años. Director del suplemento *Lunes de Revolución*, incondicional de Carlos Franqui, crítico de cine y narrador que prepara *Así en la paz como en la guerra*. Cabrera Infante le pregunta por la solución De Gaulle para Argelia y para Francia. Sartre ahí se explaya a gusto y con sarcasmo. Contra el colonialismo, contra De Gaulle, contra la política oficial francesa: «La verdadera pregunta que habría que hacer es: "¿Piensa usted que los franceses encontrarán una solución para De Gaulle?"».

Pablo Armando Fernández formula una pregunta clave y la en-

vergadura de la respuesta de Sartre nos sitúa en la llave maestra de las relaciones de la cultura cubana con Europa y Estados Unidos. Fernández pregunta: «¿Cree usted que nos está sirviendo para algo a los hispanoamericanos seguir tan de cerca la cultura europea?». Para Sartre toda proximidad a Europa es un alejamiento a Estados Unidos, una manera de «contrabalancear, por ejemplo, el *Reader's Digest*».

Mirtha Aguirre le insiste sobre su creencia en el escritor o artista no comprometido. Sartre no lo duda: todo escritor está comprometido. Es el momento de explayarse en el ejemplo de Sade, y de paso citar los estudios de Simone de Beauvoir. Sade, para Sartre, es en sí mismo un pensamiento. Pero no cualquier pensamiento. Es «un pensamiento feudal que se vuelve loco» porque «ya no encuentra tradiciones en que apoyarse». Para Sartre, la literatura crítica es aquella que «sabe lo que dice». Algo que no se puede decir de Sade, quien «no sabía en términos profundos lo que decía». Sade era «una especie de locura de la Revolución».



El poeta José A. Baragaño está interesado en la obra anterior de Sartre y en «las proyecciones actuales de su pensamiento».

Podría decirse que Sartre intentó apaciguar los iniciales temores cubanos sobre la libertad de creación o incluso acerca de la amenaza del realismo socialista dentro de la cultura cubana. De hecho, su visita precede a las conocidas *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro, en 1961. Y al fundamento rector de la política cultural del Estado cubano desde entonces: «Con la Revolución todo, contra la Revolución, nada».

En Cuba, cuando Sartre habla de su ontología prácticamente coloca su filosofía dentro del materialismo marxista, donde el ser de sus inicios heideggerianos le interesa mucho menos que los «hombres condicionados, primero, por la situación material, por las relaciones de las fuerzas de producción, por las relaciones de

producción y por el conjunto de hechos que sobre todos los planes derivan de esas premisas».

Aun así, Sartre no deja de alertar sobre el marxismo y su peligro de «degenerar» —ésa es la palabra exacta que utiliza— en un economicismo si no se «hubiera salvado de ello por el estudio de esa dimensión particular entre todos que es el hombre».

Como si de una fotografía se tratara, la praxis de la Revolución supera las condiciones objetivas «revelándolas».

Hay gusto por palabras que hoy apenas se escuchan en ningún sitio del primer mundo: condiciones objetivas, praxis, ideología, teoría...

Sartre, además, adelanta una clave en la que siempre creyeron Fidel Castro y Che Guevara: la Revolución, finalmente, conseguirá «poner en algunos años el nivel del pueblo y sus exigencias por encima de los intelectuales».

Precisamente por ese propósito, una angustia corroe a Virgilio Piñera: «A pesar de todo usted sigue siendo un intelectual. ¿Cambiaría la condición de tal por la de hombre de acción?». La respuesta de Sartre no deja lugar a dudas: «Por nada del mundo».



Es el Sartre cronista el que, sin duda, tiene mayor importancia en lo que a Cuba respecta. El Sartre ideólogo habrá de confrontarse con ese Sartre periodista que al mismo tiempo se confronta con el Sartre que dialoga con sus colegas cubanos.

Después de un breve recorrido por la historia de Cuba, de abonarse a la gesta guerrillera y de adentrarse en la personalidad de su Utopo particular, Fidel Castro, Sartre desgrana los epígrafes de su viaje cubano en plena Revolución. Sus titulares son de esta cuerda: «Un ministro de 27 años», «Castro: un arquero lejano», «El secuestro de Fangio», «20.000 muertos en dos años», «Mantener la producción»,

«11 comidas en 45 días», «Discusión sobre el reparto de tierras», «Castro: la tarea más difícil», «Respeto a los sacerdotes y los fieles», «Los que olían a naftalina», «Arañazos que se infectan», «Rebaja de alquileres», «Reducción de tarifas», «Período de huelgas», «Urrutia presidente», «Croupiers sin trabajo», «Dos caballerías por familia de cinco personas», «La carta de los países subdesarrollados», «La reforma no destruye: construye», «La batalla del arroz y del tomate», «Los ricos ya no pueden traicionar» (a lo Billy Wilder), «125.000 desocupados encuentran trabajo», «El amo no volverá a su palacio vacío» (una especie de parábola china), «Los tenderos cierran sus tiendas», «Las cooperativas son como colmenas» (en plan soviético), «Todo lo que poseían: un machete en la cintura» (de resonancias yoruba-mambisas), «La urgencia cubana», «Indigestión de dólares y azúcar», «Cada golpe de machete abre el camino a la democracia del trabajo», «Fin del parlamentarismo», «Si hubiera elecciones, Castro tendría el 90 por ciento de los votos», «Los jóvenes en el poder», «Los padres libertados por los hijos» (como si en lugar de matar al padre los cubanos lo liberaran), «El revolucionario dormía en su casa», «Los rebeldes se improvisan técnicos» (a golpe de cha-cha-chá), «Los médicos en el poder», «La rebelión por la geografía», «No hay que confundir revolución con aventura»...



En un momento de la visita, «se abrió una puerta y Simone de Beauvoir y yo entramos». Allí Sartre se enfrenta a un soldado de barba y cabellos largos que le pareció «matinal».

«Era Guevara.»

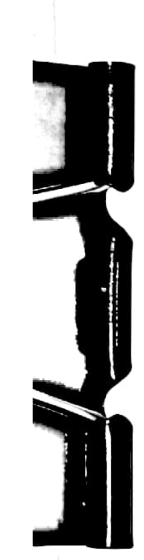
Da la impresión de que Sartre se siente más cómodo con Fidel que con el Che. El primero es su Utopo tropical, el Calibán apropiado para su *a priori* revolucionario. Después de todo, es el anfitrión que le abre la puerta de su país al gran intelectual. El Che, por la parte que le toca, es demasiado intelectual, demasiado «igual»

(incluso le habla en francés), sardónico, áspero, no es un buen anfitrión, no es el líder máximo de la Revolución y, de hecho, no es cubano.

En Guevara le llama la atención su insomnio —«en aquel despacho no entra la noche»— y considera que «el mejor soldado de la Revolución», el propio Che, lo es en cuanto que no duerme, en cuanto que ha arrancado las horas al sueño. Por extensión, los jóvenes revolucionarios cubanos están dotados de una «segunda naturaleza», la de la energía, «tan amada de Stendhal», a la que rinden un «culto discreto».

«Y es que era imposible vivir en aquella isla sin participar de la tensión unánime.»

Esos hombres como el Che hacen «lo necesario, todo lo necesario, más de lo necesario y hasta lo superfluo». Aman la energía y repiten la máxima de Pascal: «Es preciso no dormir». «Se diría que el sueño los ha abandonado, que también ha emigrado a Miami. Yo sólo les conozco la necesidad de velar.»



Vigilar es, en todo caso, una pasión: «velan sin motivo», dice Sartre. «Seguramente, van a gastarse demasiado aprisa.»

«De estos noctámbulos, Castro es el más despierto.» Después, un matiz: «De todos estos ayunadores, es Castro el que puede comer más y ayunar más tiempo».

El tiempo de la Revolución, el sentido de fugacidad, de ahora o nunca, del discurrir extremo, es algo que deslumbra a Sartre: «Aceptarían no vivir un solo día de 1970 si les prometieran que no perderán siquiera una hora en 1960».

Esta premonición se cumplió con Che Guevara, que comprendió tan bien aquella lógica del rock que aconsejaba morir joven para dejar un hermoso cadáver.

La narración de Sartre inserta el «cubanismo» como parte del género utópico. Y en la cuerda de las grandes utopías, describe la

vida de los ministros y los pobladores, de los intelectuales y los soldados, con amplias resonancias de aquellas fantasías del Renacimiento. Ese estilo rápido e ingenuo a la vez, que proyecta sus fantasías sobre la isla en cuestión pero que al mismo tiempo extrae de allí las enseñanzas de una vida futura, son narraciones breves y directas —«los ministerios poseen autos, pero no los ministros»—, como un mosaico de sensaciones y pensamientos, de observaciones y parábolas.

Sartre lo observa todo. Por ejemplo, las barbas cubanas, que le parecen tan diferentes de las de Saint-Germain-Des-Prés, las que se «cuida» y «cultiva», «flores de barbilla, todas iguales», mientras que «en los cubanos, cada una crece como puede, a voluntad del sistema piloso». Sartre se fija en los barbados y en los lampiños, en los de rostro arrugado y en los que lo tienen terso. También ahonda en las heridas cubanas como quien se sumerge en las tragedias de Utopía. Los títulos de los epígrafes, la cartografía de sus movimientos, el modo en que se ejerce la crónica, todo remite a Tomás Moro.



Sartre ha llegado a otro mundo que pronto será comunista, que pronto será lo que sea, pero que ahora es indefinido, un país que antes de proclamarse socialista ya está marcado por la guerra fría, lo cual queda demostrado en la voladura del barco *La Coubre*.

Este hecho le permite avanzar algunas ideas interesantes sobre la guerra fría y fijar algunos tópicos importantes de la posterior historia cubana: la relación David-Goliat, el dramático papel de un pequeño país frente al peor de los adversarios. «Entre adversarios de una misma talla y que buscan equilibrios, es después de todo, una manera de congelar la guerra», pero «cuando esa tensión insostenible enfrenta a una nación pequeña y pobre con un coloso irritado, la desproporción de fuerzas crea una situación de violencia».

Sartre avanza, con la explosión de *La Coubre*, una certeza que le llena de angustia: «Cuba es mortal». Al mismo tiempo, anticipa que será bloqueada por Estados Unidos.

Para Sartre, casi todo gira alrededor del tema del azúcar y las nacionalizaciones consiguientes. Sartre es hijo, en este caso, del proverbio medular de la industria azucarera cubana moderna: «Sin azúcar no hay país». Estos últimos años han demostrado que sin azúcar sigue habiendo país. Sin azúcar lo que nó hay es nación, en el horizonte conceptual que se extiende desde Francisco de Arango y Parreño hasta Oscar Zanetti, pasando, claro está, por José Antonio Saco, Cepero Bonilla y Manuel Moreno Fraginals.

Las tesis de Sartre enganchan perfectamente con la teoría de la dependencia posterior de André Gunder Frank o Teotonio Dos Santos, una obra como *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, que tiene prólogo suyo, la cultura de la violencia o los distintos registros de fechas más recientes emprendidos por los Cultural Studies en Estados Unidos.

«Como una chalupa en el mar, una isla entra en lucha con la fuerza de atracción de una enorme masa continental que quiere reintegrarla a su campo de gravitación.»

Pero «para lanzarse al juego no basta ser revolucionario: hay que estar roído por la rebelión, ese vicio orgulloso». De ahí que Sartre indique la estrategia de la Revolución de un modo sin duda lúcido: «Llevando las cosas al límite, se podría decir que el rebelde obliga al agresor a escoger entre dos derrotas: o reembarque de las tropas o el genocidio. ¿Cuál es peor?».*

* El autor mantiene la puntuación y ortografía de la edición original: *Sartre visita Cuba*, ediciones R, La Habana, 1962.

«Alimentar la llama al extremo.» He aquí la clave para tratar con Fidel, para encontrarlo en estado puro.

El libro de Sartre inaugura una visión dominante de la izquierda. Su capacidad de abarcar los temas más importantes de la Revolución, su entusiasmo mezclado con el temor a la derrota, su mirada sobre la necesidad de abandonar el monocultivo, su preocupación por la relación con Estados Unidos, su amplio registro —el libro es al mismo tiempo una hipótesis sobre la Revolución, una elucidación acerca del lugar del intelectual en los procesos revolucionarios y un reportaje sobre los protagonistas de esa Revolución— lo convierten no sólo en el paradigma, sino posiblemente en el mayor compendio de virtudes y desastres con respecto a Cuba de la izquierda del primer mundo.



De Greene a Sartre han pasado apenas dos años. He aquí la velocidad de las revoluciones. Ellos son los grandes modelos: el del país objeto de las miradas y turístico (ese que retorna en los noventa y parece ampliarse hasta el infinito en los días que corren) y el país sujeto de su destino, el país heroico de la Revolución. Podría decirse que, mientras más se afianza la idea de Cuba como Revolución, Sartre emerge como paradigma. Mientras esta idea se desvanece en lo pintoresco, entonces no hay otro modelo que supere a Greene.



II

Régis Debray: una revolución es una revolución es una revolución

Si Sartre se aproxima, filosóficamente hablando, a la Revolución cubana como una «revolución sin ideología», Régis Debray busca, por el contrario, justificar, por la vía de Althusser, la teoría im-

plícita de la Revolución. Sartre está interesado en el viaje que va desde la teoría revolucionaria hasta la particularidad práctica de la Revolución cubana. Debray prefiere el camino inverso: la expansión que va desde la singular experiencia cubana hasta la Revolución latinoamericana, tercermundista, acaso mundial y permanente.

Sartre visitó Cuba por primera vez en 1949, pero este viaje no tuvo el menor impacto en él, pues jamás estuvo fascinado por el país sino por la Revolución, que era, para él, el grado cero de Cuba como país. En 1960 Sartre empezó realmente *su* viaje, un viaje en el que dictó todo tipo de cátedra y opinión. Sartre vivió la explosión del barco *La Coubre*, el acto masivo posterior, fue testigo de la famosa foto del Che realizada por Korda. Debray, por el contrario, llegó un año después. Para Debray todo significó un viaje de iniciación. Y Cuba representó, de inmediato, una revolución en la Revolución. Tanto desde el punto de vista político como militar o ideológico. El castrismo era la «larga marcha de América Latina», la manera de navegar por el marxismo con improvisación, alejarse del dogma soviético, y sustituir el partido por el foco guerrillero, lo estrictamente político por lo militar. Así, Debray, aunque tiene conexión con Sartre, intenta una teoría de la Revolución —desde la experiencia cubana— pero no una teoría *de* la Revolución cubana, lo cual es distinto.



Por eso no se anda por las ramas: Cuba como recordatorio de que, «en primer lugar», la Revolución socialista es «el resultado de la lucha armada contra el poder armado del Estado burgués».

Eran otros tiempos. Y el debate de Debray se centraba en llamar la atención sobre la posibilidad de Cuba como una especie de locomotora de la Revolución latinoamericana. *¿Revolución en la Revolución?* es casi un manual de lucha armada, una pieza seminal en la cultura de la violencia y una adaptación, no siempre acerta-

da, de algunos escritos de Che Guevara, como *La guerra de guerrillas* o su ensayo «Cuba: ¿excepción histórica o vanguardia en la lucha anticolonialista?».

Debray sigue al Che hasta en las críticas que el guerrillero hace a la gramática de la guerra, incluso se hace eco de una fobia que éste sentía por los que combatieron a Batista desde la ciudad. Éstos escapaban del imperativo ascético del argentino: se jugaban la vida, ponían bombas... pero también se desplazaban en sus coches norteamericanos, bebían, iban al cabaret y al prostíbulo, se dejaban inundar por La Habana del placer, acaso incluso más que un ciudadano «normal», pues hay pocos placeres que se disfruten tanto como aquellos que pueden ser los últimos.

Debray refrenda las sospechas contra los intelectuales de izquierda, incluidos los teóricos de la Revolución, que Fidel Castro o Che Guevara siempre albergaron. «Se comprende por qué: sin contar la debilidad física, la inadaptación a la vida de campaña, un intelectual tendrá que apresar el presente con montajes ideológicos preformados y vivirlo a través de los libros. Sabrá menos que otro inventar, improvisar, arreglárselas con los medios disponibles, decidir en el momento mismo una operación audaz para salir de un mal paso. Creyendo saber, aprenderá menos de prisa, sin flexibilidad.»

Después Debray se recrea en asuntos meramente tácticos, como la «autodefensa armada», la «propaganda armada», la «base guerrillera», o «partido y guerrilla».

Vale la pena detenernos en el capítulo «La propaganda armada» de *¿Revolución en la Revolución?* Allí el guerrillero es un agitador armado, como ahora los agitadores parecen guerrilleros desarmados (al menos desarmados de armas de fuego).

Debray tuvo tiempo, tres décadas más tarde, para su autocrítica. Si la publicación de *¿Revolución en la Revolución?* consagró a Debray como un sello generacional, *Alabados sean nuestros señores*, sus memorias más de treinta años después, lo convierten en un crítico demoledor de esa generación (él «en el lote»). Aquel primer libro subió a Debray al tren de la política, *Alabados nuestros señores* constituyen la despedida de alguien que se ha bajado del carro.

El primero fue el libro de un símbolo. Las memorias corresponden a alguien que se ha convertido en un síntoma.

Los símbolos hablan sobre un mundo que, al final, siempre está fuera de uno. Los síntomas no dejan otra posibilidad que hablar sobre uno mismo. Los símbolos habitan en el santuario de los héroes. Los síntomas pernoctan en sus tumbas.



Bienvenidos los síntomas.

La así llamada generación del 68 ha transitado, casi siempre en términos absolutos, del compromiso a la ruptura, de la militancia al arrepentimiento, del sueño a la realidad, de la progresía a la OTAN, de la imaginación al poder. Lo que hoy queda de esa generación como figura pública se mueve entre una fidelidad melancólica y una amnesia traidora; propias ambas de vivir un futuro muy diferente del que prometieron. Régis Debray ha podido recorrer ese camino desde territorios al límite; «focos» donde se cocinaron los grandes acontecimientos, las grandes promesas y los no menores fracasos. Un artículo a la edad de veinticinco años en la revista de Sartre y toda una vida cambiada. Llamado por Fidel Castro y convertido de la noche a la mañana en teórico de la Revolución latinoamericana. Entrenado e incorporado a la guerrilla de Che Guevara. Apresado y torturado (casi cuatro años de cárcel en Bolivia). Recibido por Salvador Allende nada más salir de la cárcel. Solicitado por Mitterrand para su primer gobierno socialista. ¿Cuántos intelectuales orgánicos de entonces (y de ahora) no ha-

brían deseado estar en su piel? ¿Cuántos no hubieran querido el rigor de semejantes maestros? Estos señores (a los que únicamente cabe alabar o enfrentar) sólo pueden generar una vida complicada y extrema. Ésta es la vida de Debray contada por sí mismo. Y también la de sus señores, que le enseñaron lo que jamás hubiera aprendido en la Sorbona.

Castro, Mitterrand o Guevara le pusieron delante, si es que existe, la condición humana. Forjada con la intriga, la frialdad para matar y morir, la camaradería de las situaciones difíciles. «Un gran hombre se debe a un gran carácter y a una gran circunstancia», repite en su libro. Y pareciera que esta fórmula podría ser aplicada al propio Debray, pero algo nos dice, en esta autobiografía estremecedora y agudísima, que él fue siempre un hombre sin lugar: estuvo por encima de todos en Cuba porque le llamó el Jefe Máximo, fue siempre un forastero en la guerrilla boliviana porque el Che no lo admitió del todo y era incómodo en el gobierno de Mitterrand por su pasado radical. Acaso porque sus señores le llamaron más por sus carencias que por sus pertenencias, más por sus *handicaps* que por sus destrezas. Debray creyó en una causa por la que ofrendar su vida pero al final no la perdió; simplemente la «echó a perder».



Como discípulo aventajado de Althusser, Debray sabe que no hay lectura (pero tampoco escritura) inocente. ¿Cuántas muertes provocan los libros que, como alguno suyo, proclamaron alguna vez la necesidad de los sacrificios de sangre? ¿Ha sido, como sus profesores, un artífice en el arte de las medias verdades? ¿Por qué no aclara las críticas que el Che le dedica en su *Diario*? Las respuestas a estas preguntas no están, desde luego, en el viento, como aquella canción de un Bob Dylan al que no prestó suficiente atención por su dedicación a temas mayores. Pero casi. Esas respuestas están entre el cielo de los símbolos y la tierra de las múltiples

sepulturas que han acompañado a esta vida. Entre el cielo de tantas tierras prometidas y la tierra de tantos paraísos perdidos. Entre el cielo mitológico de sus señores y el suelo de sus miserias. Entre el cielo y el suelo del propio Debray: un superviviente que ha arado en el mar, y que hoy navega por él entre las sombras de las grandezas del pasado y sus espectros del presente.

Ese presente que siempre intuyó inapresable: «Jamás somos completamente contemporáneos de nuestro presente. La historia avanza enmascarada: entra en el escenario con la máscara de la escena precedente, y ya no reconocemos nada en la pieza. Cada vez que el telón se levanta hay que anudar de nuevo los hilos de la trama. La culpa, desde luego, no es de la historia, sino de nuestra mirada, cargada de recuerdos e imágenes aprendidas. Vemos el pasado superpuesto al presente, aunque ese presente sea una revolución».

III

Max Aub o la revolución familiar

«Todo pasa, todo ha pasado, todo es pasado», parece responderle Max Aub a Régis Debray con esta frase que comienza su libro *Enero en Cuba*. Si Jean-Paul Sartre terminaba su libro con una reclamación al futuro, y Debray lo comenzaba con una diatriba sobre la imposibilidad del presente, Aub empezaba el suyo con una invocación al pasado, y al desenlace final al que todos estamos abocados. A Aub le fascina «esa revolución que, con lo hecho por Israel, me interesaba ver antes de dejarlo todo por la paz». He aquí un enigma: ¿dejarlo todo por la paz? ¿Se refiere Aub a la paz, en general, o a su paz particular, la muerte? No lo sabemos, pues en realidad, la gente suele dejarlo todo por la guerra. Pero sigamos con

su viaje por Cuba. Si Sartre va allí como filósofo —el típico viajero revolucionario que busca su utopía—; si Debray va a realizar su sueño revolucionario de juventud, a convertir en carne su filosofía, Max Aub tiene argumentos personales y familiares (su hija y otros parientes viven allí) y, acaso por la escala humana de su viaje, su libro es profundamente cálido, mucho menos mesiánico que *Huracán sobre el azúcar* o *¿Revolución en la Revolución?*

Aub prefiere ver cómo vive la gente, no cómo viven los héroes. Y para él la palabra «guerrillero» —un «héroe de Galdós»— ha ido evaporándose en el mundo. «El primero que empleó la palabra fue Moratín», nos asegura. «Ha ido desapareciendo, tal vez por arte de magia, cosa que en Cuba no tiene nada de particular», y remata: «Menos mal».



Además de la palabra «guerrillero», Max Aub pone en duda la condición revolucionaria de los intelectuales. Lo dice por las claras: éstos son «simpatizantes», o bien «partidarios a lo sumo». Al contrario que intelectuales como Sartre, Debray o Noam Chomsky, Max Aub introduce otro problema: la diferencia entre revolución y nacionalismo. «Existe una tremenda equivocación que se emplea aquí a troche y moche: confundir las palabras revolucionario y "defensores de la independencia".» El libro de Aub reporta otras incomodidades para la izquierda de aquellos y estos tiempos: asumirse como un liberal, a pesar de considerarse partidario, «sin ambages», de la Revolución cubana, o hablar de Che Guevara como «único caudillo de nuestro tiempo muerto en el campo de batalla».

«Folclore en manada», la frase de Max Aub puede ser el subtítulo de la aproximación a la Revolución cubana de muchos intelectuales, no hablemos ya de modistos, faranduleros y un largo etcétera que pasea por allí cargado de buenas intenciones.

Hasta la vedette Rosita Fornés ameniza una cena en la que participa Max Aub en la plaza de la Catedral.

¿Qué otros españoles pululaban por La Habana del 68? Según Aub la lista era amplia: Luis Goytisolo, Semprún, Castellet, Fernández Santos, Caballero Bonald, Blas de Otero, Carlos Barral, Raimon. En un momento dado, Barral queda con Aub para verse al día siguiente, a la seis de la tarde. «¿Dónde»?, pregunta Aub. Y Barral: «¿Dónde va a ser? Aquí en el bar». «¡Qué gran tipo sería si sólo fuera poeta! El ser editor le roe.»

Cuando Max Aub escribió sobre Fidel Castro, advirtió lo siguiente: «¿Quién será su Bernal Díaz del Castillo?». Antes y después de su pregunta, de Herbert Mattews a Gianni Minna, de Oliver Stone a Ignacio Ramonet, la competencia por ese puesto ha sido muy ardua.

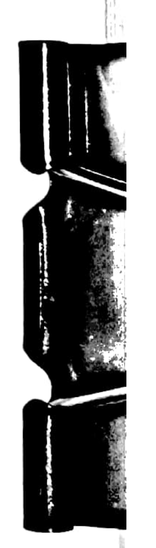
Aub encuentra un parecido entre Fidel y Durruti, todo un guiño anarquista, y se deja llevar por una evidencia que pronto será traicionada, no por su falta de previsión sino por el calado ético de sus suposiciones: «Es imposible que Fidel se entienda con los soviéticos». Sobre todo, piensa Aub, por la falta de estructura de los cubanos, por aquella idea inicial de Revolución con carnaval que tanto agradaba a los turistas de la izquierda. Acto seguido, Aub pasa a dudar, si no del marxismo de la Revolución, sí de Fidel como marxista. «Si lo que dice tiene que ver con Marx, ¡que baje mi bisabuelo y lo diga!»

Ante un concierto de Nono, Aub es premonitorio: «Todavía no. Pero la música electrónica será la música de fondo de toda una época».

El libro de Aub gira también alrededor de una duda: «¿Qué iría a hacer yo a España?».

También su comparación con Israel es continua: como la del programa de educación de la Revolución cubana y el kibutz por

ejemplo. Curiosamente, veinte años después, una crítica judía, Doreet Levitt, aconsejó un acercamiento entre los artistas de Cuba e Israel. Dos naciones, aunque supuestamente lejanas, con más de una analogía: los dos países «poseen una ideología de pioneros»; «pueden considerarse como guetos desde el punto de vista geográfico y político»; están rodeados de territorios diferentes u hostiles que les posibilitan abrazar el sentimiento de «nosotros frente al mundo» y, como remate estético a estas analogías, el hecho de que muchos de sus artistas utilizan el cuerpo no como metáfora o símbolo, sino como un paralelismo con sus respectivas naciones: «Ellos se convertían en la tierra del mismo modo que el mapa de Borges se convertía en el territorio», por lo que pueden ser definidos, insiste Levitt, como «artistas somático-políticos».



A Max Aub le provoca desazón el excesivo adoctrinamiento de la alfabetización en Cuba. En realidad, duda de todo. Hasta del ritmo de los cubanos, de sus influencias negras y «negroamericanas» y su posible conexión con la Revolución: «Un comunismo mágico les anima», nos dice, pero acto seguido, otra vez la duda: «¿Qué poco o qué mucho tiene que ver con la política?».

Más que otros intelectuales, Aub duda de la posibilidad de un comunismo cubano, sobre todo de un comunismo que no caiga de lleno en la órbita totalitaria soviética.

En ésas, Aub firma la enésima carta por Vietnam —«como si lo necesitaran»—, y vuelve a sacar su escepticismo a flote: «Los comunistas no escarmentarán en este aspecto. Demasiado respeto a los papeles mojados». Aub ve a estudiantes de teatro y comprueba «su ignorancia total». Prácticamente no deja nada por observar y definir de un modo que resulta siempre incómodo si lo comparamos con el arrobamiento de otros. En cambio, el libro de Aub es uno

de los más cálidos, acaso el más humano, el menos mesiánico de todos los que se han escrito jamás sobre esa Revolución.

También es cierto que al final usa la palabra «gusano» para referirse a los que abandonan la Revolución y que, como Sartre o Debray, está alentado por una vena mesiánica, eso sí, la única de todo el libro: la persistencia eterna de la Revolución, a menos «que nos hundamos todos con la isla».

Max Aub murió en 1972, Sartre en 1980. La isla y la Revolución seguían allí, pero ellos no alcanzaron a comprobar el momento apocalíptico de hundirse con ella.

IV

Vuestra dama en Madrid: ruina y fuego al costado del mundo



Si el lado frío de la almohada es el lugar donde cambia la naturaleza de los sueños, Cuba es el lado frío del Caribe. Y no porque en ese país no se alcancen los cuarenta grados a la sombra; ni porque todos los avatares del trópico no se aniden allí, en el centro del carnaval, la lujuria, la vagancia, el trapicheo, el piropo y la sandunga. Cuba, en el fondo, es el lado frío de la almohada del Caribe porque ha sido la protagonista latinoamericana por excelencia de la guerra fría. Esa guerra fría que sumergió a Mr. Wormold en una trama de espionaje delirante en los albores de la Revolución, y esa posguerra fría de sus finales que hoy narra Belén Gopegui en una novela que, entre otras muchas cosas, es también un homenaje a Graham Greene. Un libro que, en la forma, es una continuación de la línea de la ruina y, en el fondo, una pieza ideológica de la saga del fuego.

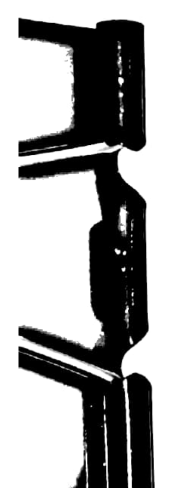
A diferencia de Greene, Gopegui ha levantado más escozor por lo dicho acerca de la Revolución cubana que por su novela en sí misma. Han sido tan impactantes sus declaraciones que ha sido asumida casi como una heroína intelectual por los círculos orgánicos de La Habana, tanto como defenestrada por los del exilio y por otros intelectuales europeos. Al punto de que, en muchos casos la crítica ha venido por esas declaraciones, puesto que algunos —Manuel Díaz Martínez, Rosa Montero— han reconocido, en el momento de exponer su malestar, no haber leído siquiera el libro. Gopegui ha querido situar la suya como una novela moral, capaz de conseguir por sí misma —y si no por el texto mismo, sí por las declaraciones de su autora— un debate acerca de otro modelo de vida distinto al de Occidente, de la pertinencia de avalar un Estado comunista después de la caída del Muro de Berlín, de la fijeza de los principios que la izquierda no debería abandonar jamás, de la justificación de los medios (detenciones o fusilamientos) por el fin noble del socialismo, del desenmascaramiento de una disidencia que obedecería a las órdenes de Estados Unidos y de la crítica a un tipo de izquierda plúmbea y variable como una veleta.



Para una persona problemáticamente de izquierdas (como es mi caso), y problemáticamente cubano (que también lo es), todas estas llamadas al debate perturban la lectura de la novela y flotan sobre ella interrumpiendo cualquier sueño placentero, cualquiera que sea el lado de la almohada que se escoja. Sobre todo para un insomne (que también, por desgracia, es mi caso).

Compremos la novela, leamos la novela (aun así teñida de las declaraciones, filias y fobias despertadas a su alrededor) y tratemos de juzgar su lugar en esta larga tradición de obras acerca de la Revolución cubana por parte de la izquierda occidental.

Hay similitud y diferencias de *El lado frío de la almohada* en cuanto a otras aproximaciones. Si Sartre buscaba una revolución sin ideología, si Debray la confirmación de una revolución sin partido, si Max Aub estaba interesado en una parábola con Israel, si Vázquez Montalbán invocó una vez en la cubana a la Revolución que su generación no había podido hacer, si Oliver Stone encontraba en Fidel Castro a su Alejandro particular de la guerra fría... Belén Gopegui persiste en un tema que ha mantenido su literatura; esto es, hacer de las relaciones con el dinero una trama de la novela, algo que consiguió a través de libros como *Tocarnos la cara*, *La escala de los mapas*, *La conquista del aire*...

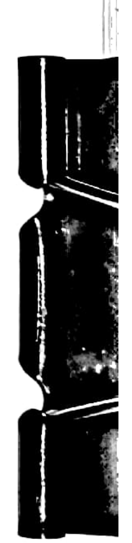


Los personajes de *El lado frío de la almohada* viven en un mundo absolutamente devorado por el mercado, todos sus negocios —políticos o económicos— son sucios, siniestros y se sienten tan derrotados como los personajes de Graham Greene, aquellos protagonistas de *Nuestro hombre en La Habana*, aunque los arquetipos de Gopegui están mucho más próximos a *El americano impasible*, donde el amor, los sentimientos, ocupan un lugar mucho más importante.

Las diferencias de Gopegui saltan a la vista. La primera es el espacio de la trama: ésta ocurre en Madrid, la ciudad donde habita la escritora y, por lo tanto, la novela consigue librarse de los variados folclorismos del hecho cubano. Incluso la protagonista, Laura Bahía, es un sujeto híbrido, mitad cubana, mitad española. Si en Greene, la ciudad es un personaje, ni siquiera Cuba lo es para Gopegui, puesto que ese país funciona, ante todo, como un espacio ideológico, un paisaje moral desde donde establecer una diatriba sobre el capitalismo. Hull, el agente de la CIA, y Bahía, la agente de Cuba, en el fondo desean —desde el amor imposible que emprenden— un escondite hipotético, una jubilación anticipada, para fugarse a un costado del mundo. Para renunciar no ya a su batalla, sino al mundo que construye esa batalla.

El lado frío de la almohada habla sobre esto, y sus pasajes más concretos, de cara a la Revolución cubana, giran alrededor de un hecho traumático que la novela apoya: la detención de unos ochenta disidentes y el fusilamiento de tres jóvenes secuestradores de un barco.

El apoyo de Gopegui a estos hechos, en la novela y aun más en sus declaraciones públicas, contrastó, en su momento, con el repudio de otros intelectuales de la izquierda. Günter Grass y Hans Magnus Enszerberger, José Saramago y Susan Sontag, Pedro Almodóvar y Manuel Vázquez Montalbán, Josep Ramoneda y Antonio Tabucchi, entre más de un centenar de escritores y artistas de primera línea a los que nadie en su sano juicio puede descalificar como agentes pagados por la CIA, se opusieron a la guerra de Irak tanto como se opondrían a una invasión norteamericana a Cuba, pero consideraron perfectamente coherente manifestarse también contra la detención de disidentes y los fusilamientos, aunque provinieran de un régimen socialista; acaso más por provenir de él.

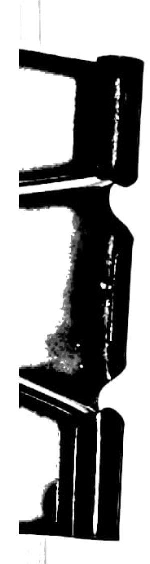


El mismo Eduardo Galeano fue explícito al respecto, y recordó a sus amigos cubanos la famosa frase de Rosa Luxemburg en su polémica con Lenin: «la libertad es siempre la libertad para el que piensa diferente». Estas posiciones de la izquierda de Europa, Estados Unidos y también de América Latina parecieron decir lo siguiente: Cuba no está ni estará sola ante una posible invasión de Estados Unidos, pero sí estará cada vez más sola ante sus propias arbitrariedades. No estará sola frente a su poderoso enemigo externo pero estará aislada ante la represión a sus críticos internos, no estará sola a la hora de enfrentar los demonios ajenos pero sí lo estará ante sus propios demonios.

Es cierto que, por el norte, los ecos que llegan a la isla desde el gobierno norteamericano no son nada edificantes. Desde el sur de América Latina, en cambio, un amplio frente de izquierda ha uti-

lizado la democracia formal para acceder al poder en países como Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia o Venezuela.

La posibilidad de disentir no anulará, necesariamente, el retorno del capitalismo en Cuba. (Lo que ha pasado en algunos países de Europa del Este nos ha mostrado el rostro más cínico del oportunismo, con los antiguos comunistas impolutos como adalides actuales del nuevo dogma neoliberal.) Lo que realmente se hipotecará, con todas sus consecuencias, es una posibilidad para la izquierda cubana en un porvenir democrático. Esa izquierda podría ser —empieza a ser— tan diversa como la propia izquierda occidental que ha nutrido en Cuba sus fantasías revolucionarias. Y habita parte del gobierno cubano y en sus intelectuales orgánicos, pero también en la disidencia y el exilio. Obviar esta realidad no es más que regresar a la simetría con el Gulag, gravitar en el destino manifiesto acotado por una derecha pre-Berlín tan anacrónica como los Estados estalinistas que la enfrentaron. Desde esta última opción, los argumentos que se nos lanzan tienen el tono antiguo de las lenguas muertas. Son, acaso, el eco de una voz apagada en los agujeros negros de la guerra fría.



De cualquier modo, si Gopegui se sitúa en una posición militante e inequívoca cuando defiende públicamente a la Revolución, en su novela las cosas no parecen tan halagüeñas. Si comparamos sus libros con los de un novelista policial cubano, Leonardo Padura, rápidamente encontramos un calado muy distinto en los conflictos. En las novelas de Padura tiene lugar una especie de micropolítica de la supervivencia, que no se juega sus destinos en la ideología, historia, política o moral con mayúscula. El contrabando y el crimen, la corrupción y la desidia, son enfrentados por su personaje, el detective Mario Conde, a nivel comarcal, de barrio; jamás en la escala macropolítica de los grandes principios o causas.

Gopegui tiene otra similitud con sus predecesores. Como Sar-

tre, Debray o Stone, ella puede narrar lo que sería inconcebible para un escritor o cineasta cubano dentro de Cuba.

Resulta difícil imaginar a una escritora cubana que publique una novela en la que la heroína revolucionaria se enamora de un agente de la CIA, y mucho menos que contemple el suicidio personal y colectivo, «por un tiempo», de la Revolución.

Los personajes de *El lado frío de la almohada* dudan, proponen tratos inverosímiles, manifiestan una fisura en las altas esferas de un régimen que no admite fisuras. Esta novela, que tal vez no llega a ser la mejor de Gopegui, mantiene su pulso narrativo habitual, su habilidad creativa, la profundidad, en general, de los personajes. Pero es maniquea con el exilio y los disidentes, como si exilio y disidentes no fueran un corte geológico de los cubanos y atesoraran la misma proporción de sus virtudes y miserias. ¿O es que la misma Laura Bahía, por muy espía de la Revolución que sea, no es también alguien a la que sus padres sacaron del país como exiliada?

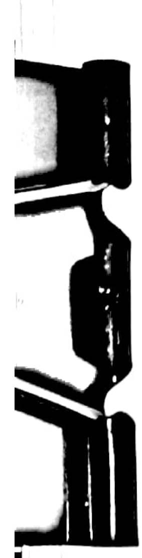


El lado frío de la almohada es una novela sobre las emanaciones de la Revolución, una fábula moral (con la moraleja de las declaraciones públicas de su autora) sobre el fracaso de la izquierda y una toma de posición pre-Berlín en un mundo en el que el Muro ha sido, sin embargo, derribado. Si los personajes de Greene encuentran consuelo en La Habana de los excesos, los personajes de Gopegui viven un exceso de desconsuelo, y para ellos no hay paliativo de ninguna clase. Greene y Gopegui son el prólogo y el epílogo de una aproximación que, ahora mismo, abre y cierra un discurso y lo dejan sin nada que aportar a la hermenéutica de la Revolución.

En Greene es absoluta la ciudad y la Revolución es una amenaza en el horizonte. En Gopegui son absolutos los personajes, la

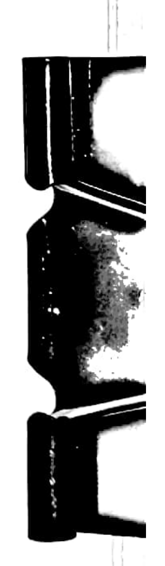
ciudad ni siquiera centra los acontecimientos y es la Revolución la que está amenazada.

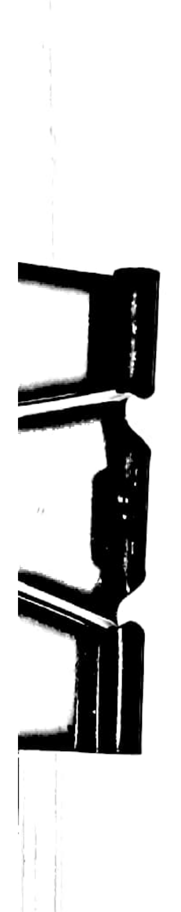
Después de esta novela sería de agradecer un poco de silencio. Que se escuche la suela de los zapatos en la grava. La máquina contadora de un bar cualquiera, el ruido y el humo del café. *Suite Habana*, la película del cineasta cubano Fernando Pérez, aporta ese silencio en medio de la algarabía que, desde lejos, sigue provocando la Revolución cubana. Un silencio que emana de adentro, como diciéndonos que, ante la cantidad de voces externas que les atiborran con sus sonidos, una de las pocas salidas interiores que les queda a los habitantes de la isla es la del silencio, la que escapa de las palabras, porque las palabras censuran a las palabras, tal vez porque Cuba es el país de la retórica: tiene al presidente de los discursos más largos, según ha llegado a constar en el *Guinness*, y tiene a los voceros radiofónicos más insufribles en el exilio de Miami. Si hubiera que elegir una sola respuesta a todo esto, yo escogería la de Fernando Pérez en *Suite Habana*. Una cultura que no había tenido, hasta él, su John Cage particular; la cultura de una revolución poblada por millones de minutos de gloria hablada y apenas ninguno de silencio.



Tercera parte

CHE IN THE SKY WITH JACKET

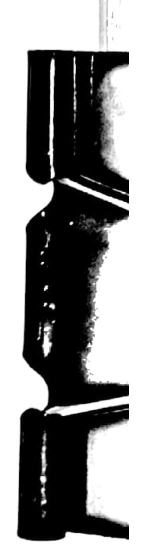




I

La foto

Entre el Che y los automóviles las relaciones nunca fueron cómodas. Los percibía como símbolos de poder, de ahí que vigilara con saña a ministros y comandantes que se propasaban en su uso para asuntos que no concernían directamente a sus obligaciones. También veía en ellos una especie de encarnación diabólica del capitalismo y, por extensión, de la explotación. De ahí también su decepción cuando llevó a cabo una de sus tantas nacionalizaciones al principio de la Revolución. Una leyenda que proviene de esa época lo sitúa en los aparcamientos de la textilera Ariguanabo, de propiedad norteamericana. El Che propuso confiscar, de paso, el arsenal de coches norteamericanos, «propiedad de los burgueses», que lo poblaban. Entonces alguien le explicó que aquel parque de todas las marcas que hemos resumido en los Cadillacs, pertenecían a los trabajadores, el grupo privilegiado de las compañías extranjeras que en los países subdesarrollados fue conocido durante un tiempo como «aristocracia obrera».

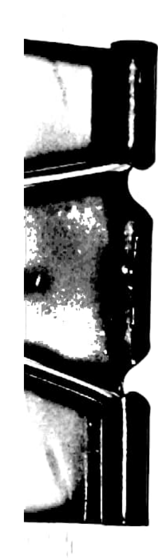


Otra vez, los coches amargaron la vida revolucionaria del Che. Aunque ni su amargura, ni su carácter, ni su idea estricta del mando consiguieron mellar ni su leyenda, ni su carisma; su condición de animal fotográfico.

Otra de las ventajas de la fotogenia: Ni Omar Sharif, en *Che!*,

ni Antonio Banderas, en *Evita*, ni Gael García, en *Diarios de motocicleta*, han superado al original que representaban en el imaginario visual de la cultura moderna.

La imagen de Che Guevara, tomada en La Habana de 1960 y difundida en 1968, un año después de su muerte, es uno de los hitos iconográficos de la modernidad, probablemente la foto más famosa del siglo XX. El rostro del guerrillero fue captado por el fotógrafo cubano Alberto Korda en un acto masivo —el duelo por el barco *La Coubre* del que fue testigo Sartre— y divulgado en sus inicios por el editor y militante de la izquierda radical Giangiacomo Feltrinelli, que recortó el retrato original hasta convertirlo en un póster y lo divulgó por todo el mundo hasta que, tras una larga y procelosa querella, el artista consiguió recuperar sus derechos.



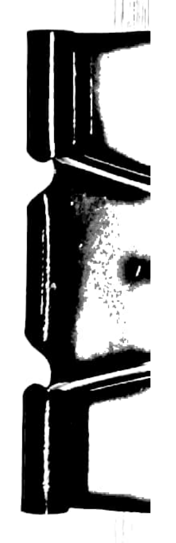
Con esa foto, quizá América Latina haya entrado, por la puerta grande, en la era de la imagen. Aquel semblante del Che supuso, entre muchas otras cosas, una frontera visual entre los usos modernos y los posmodernos. Comenzó su andadura siendo el rostro de la Revolución, pero terminó aclamado más allá de ella misma, cuando esa Revolución ya no aparecía como una meta definitiva en el horizonte histórico.

Aun para sus más acérrimos enemigos, sigue siendo un misterio ese rostro que parece tener vida propia, esa especie de Dorian Gray de las rebeldías, la presencia más rotunda de todas las revueltas. Vayas donde vayas, es imposible escapar de esa faz sempiterna, tocada con el halo de la eternidad.

El Che nos mira siempre. Lo mismo desde una camiseta que desde un mechero de diseño en una tienda de Charlottenburg, Berlín Oeste. Desde una cerveza que lleva su nombre en Londres o con los ojos perdidos en un *coffee-shop* de Amsterdam...

Si el Che se convirtió en el rostro —por encima incluso de la *Marilyn* o el *Mao* de Andy Warhol—, es porque, más allá de su

inapelable fotogenia, cumplimentó los rituales propios de la iconografía moderna: la simbólica y la comercial, la de valor histórico y la de valor de cambio. Para alcanzar semejante estatuto, el rostro del Che captado por Korda poseía otra connotación: la del distanciamiento. Siendo como fue una foto tomada en colectivo —concretamente en un acto multitudinario de condena a Estados Unidos por la voladura del barco *La Coubre* en el puerto de La Habana—, la imagen del guerrillero parecía estar fuera del tiempo y del espacio, fuera de la carne. Desde su propio punto de partida poseía la asepsia de los santos y, al mismo tiempo, portaba consigo la universalidad imprescindible de los fetiches modernos. Estaba más próxima a la imagen de Cristo que a la de un arduo guerrillero que había calificado en una ocasión su tarea como la de una «fría y selectiva máquina de matar».



Así que cuando la imagen estalló en todo su esplendor (alrededor de la propia explosión del 68, seis meses después de su muerte), tuvo, además, un valor sintético incalculable. Aquel rostro representó la lectura más radical de América Latina en aquellos tiempos, sin duda la que más ha perdurado en la cultura de Occidente acerca de la Revolución cubana. El Che condensó en sí mismo una continuidad en la línea del tiempo: en él parecieron anidarse desde las culturas precolombinas hasta la Revolución cubana, pasando por las gestas bolivarianas; las reformas liberales de Benito Juárez; el proyecto independentista y democrático de José Martí; el marxismo indigenista de José Carlos Mariátegui; las batallas centroamericanas de Augusto César Sandino... Como si aquella efigie fuera capaz de encerrar, ella sola, el muralismo mexicano, la intervención en el surrealismo de Frida Kahlo o Wifredo Lam, las fundaciones del *boom* de la novela, la teoría de la dependencia, el cine de Glauber Rocha o la nueva canción latinoamericana.



No fue, la del Che, una imagen conciliadora. Más bien, abrió una perspectiva en la cultura de la violencia que hasta hoy no ha sido cerrada del todo en las interpretaciones sobre, y desde, América Latina que aún perduran. Sobre cualquier otro significado, el Che de Korda nos hablaba de una América binaria, dividida sin remedio entre la independencia y la dominación, entre el latinoamericanismo de Bolívar y el panamericanismo de la doctrina Monroe, entre el territorio al sur del Río Grande y Estados Unidos. Era, en resumen, la imagen final de aquella batalla inconclusa entre la dependencia y la independencia, entre las repetidas estrategias de dominación y los consiguientes procedimientos de emancipación.

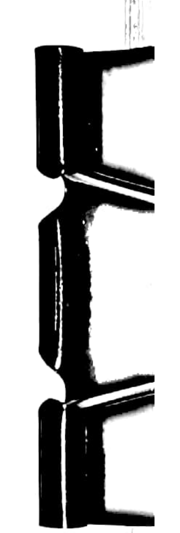
Símbolo y síntesis, aquél fue también un rostro habitando sobre un puente. Al igual que el cuerpo ardiendo de Giordano Bruno, que se plantó como una antorcha entre el medievo y el mundo del Renacimiento, en los años sesenta la pieza fotográfica de Korda fue, junto al *Marat-Sade* de Peter Weiss o el *Sargent Pepper's* de los Beatles, un producto cultural a caballo entre la utopía moderna de un mundo que no pudo ser y la realidad posmoderna de un mundo que, por imposible, no ha quedado otro remedio que estetizarlo.

Como el Calibán tantas veces recreado por los escritores caribeños (el de Roberto Fernández Retamar en español, el de Aimé Cesaire en francés, el de Kamau Brathwhaite en inglés), el semblante del Che parecía situar a la cultura latinoamericana en una agónica contradicción entre Próspero, el pragmático Estados Unidos, y el espiritual Ariel, la alta cultura europea. Un Calibán impregnado de la tarea de conquistar el tiempo y situar las esperanzas latinoamericanas en el entonces futurista y lejano siglo XXI.

II

La pasión revolucionaria de Feltrinelli

Hay dos versiones opuestas sobre la foto del Che: Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, considera que la foto es obra de Giangiacomo Feltrinelli, que la recortó y eligió como póster del *Diario* en Bolivia, casi ocho años después, dentro de un carrete tirado el 5 de marzo de 1960. Feltrinelli, además, le dio un título: «Che in the Sky with Jacket». Korda, como es lógico, no tiene la menor duda de que la foto es «suya», y el título elegido por el fotógrafo para nombrarlo es otro: «Guerrillero heroico».



Es posible, en todo caso, pensar en otra dirección. Del testimonio de Korda se deduce que la intensidad de la mirada del Che le «asustó» y le obligó, prácticamente, a apretar el obturador. No es exagerado pensar, entonces, que estamos ante un autorretrato, donde el «objetivo» se «subjetiva» y se retrata a sí mismo.

En *Senior Service. Biografía de un editor*, Carlo Feltrinelli, el hijo de Giangiacomo, no le da demasiada importancia a la historia de la foto. En este libro, por otra parte, se alumbra otra causa de la aproximación a la Revolución cubana: el rechazo de la Unión Soviética a un buen grupo de intelectuales heterodoxos de Occidente. No hay que olvidar que Feltrinelli publicó *Doctor Zhivago* y por eso nunca fue perdonado en la URSS.

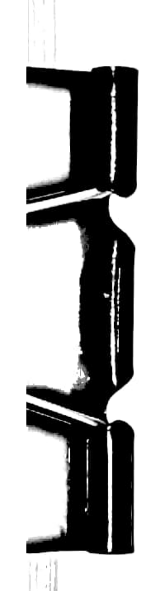
Veamos lo que la editorial había publicado en 1959 —el año del triunfo de la Revolución cubana—, el mismo año en el que Richard Lester data, en *Cuba*, una trama imposible, por anacrónica.

«En 1959, la editorial traduce *Henderson, el rey de la lluvia* de Saul Bellow, *Memorias de África* de Karen Blixen, *La madre de los reyes* de Casimires Brandys, *El Aleph* de Jorge Luis Borges, *El sol que*

declina de Osamu Dazai, *Zenzero* de J.P. Donleavy, *La promesa* de Friedrich Dürrenmatt, *Regreso a Howards End* de E.M. Forster, *Homo Faber* de Max Frisch, *La costumbre de amar* de Doris Lessing, *Retrato de un desconocido* de Nathalie Serraute...» Con este catálogo, nos cuenta su hijo, Feltrinelli «viaja por todo el mundo y, salvo en la Unión Soviética, le abren todas las puertas».

Feltrinelli sigue siendo el hombre que salvó a Boris Pasternak. Como Cortázar quiso hacer con Lezama Lima, como Juan Goytisolo con Reinaldo Arenas, un tipo de izquierda que, atónita con las prohibiciones de la Revolución cubana, ha trabajado al menos por que resplandezcan los genios del país.

Cuando triunfa la Revolución Feltrinelli, contemporáneo de Fidel Castro, «tiene apenas treinta y tres años y un gran bigote negro».



En la aproximación de los intelectuales de Occidente a la Revolución siempre ha habido la tendencia a decantarse entre Fidel Castro y Che Guevara. Ésta ha sido una tónica habitual —incluso estando el Che muerto—, pese a que ha habido otras preferencias excepcionales (como la devoción por Raúl Castro del bailaor español Antonio Gades). No hay estadísticas al respecto, pero es muy probable que los europeos se sintieran más identificados con el Che y los norteamericanos con Fidel Castro.

Feltrinelli toma nota de este debate, pero él está ocupado en otros asuntos: la eternamente perseguida autobiografía de Fidel, en tanto editor, su red de contactos, en tanto conspirador en América Latina, su propia agenda italiana y europea para la Revolución en los llamados años de plomo. Después de dar cuenta de unos cuantos méritos de la obra revolucionaria —azúcar, huevos, comercio, ganadería, agricultura— y constatar que el yogur «es abundante y barato», Feltrinelli tiene una serie de preguntas que hacerle al líder de la Revolución cubana, un 21 de mayo de 1964.

Esa noche, Feltrinelli cena con Fidel en la casa en la que se aloja en La Habana. Y anota con precisión militar: «Llega a las 21.40 h y se queda hasta las 24.10 h». ¿Tema de la conversación? «El problema de los homosexuales.» Feltrinelli apunta entonces la siguiente respuesta de Fidel Castro: «Con desconcertante pero preocupante naturalidad y violencia, dice furioso: "Debemos potenciar en este período las mejores cualidades de nuestro pueblo. No hay sitio para los parásitos (como si no hubiera parásitos que no fueran pederastas), que se concentran en ciertas posiciones e influyen en la juventud. Patéticos casos individuales"».



Pronto Feltrinelli ve que las cosas no quedarán ahí. «Es previsible que sus iras se dirijan también contra los intelectuales: arquitectos, escritores (ejemplo Del Puente), el mundo teatral, etcétera, es decir, que se extienda una noción heroica... contra los intelectuales cubanos.»

«¡Ay! ¡¡Veo peligrosos nubarrones de intolerancia!!»

Feltrinelli constata que estas y otras declaraciones de Fidel Castro, «igual de simplistas y llenas de virilidad con respecto a la literatura y a las artes en general, típicas de un casi insoportable puritanismo, junto a una profunda ignorancia de los problemas sexuales y psicológicos, etnológicos y sociológicos que determinan las costumbres sexuales y el desarrollo de las artes, confirman la impresión de rigidez tanto en lo que respecta al problema cultural como al moral».

«Es difícil hablar con Fidel porque siempre habla él.»

Feltrinelli, sin embargo, apunta otro rasgo interesante de la izquierda y del impacto que causa el encuentro con Cuba. El fogonazo que produce esa Revolución cuando ya no se cree en nada. Este país tiene eso, y no hay que dudarlo. Cómo explicar si no que un editor pase por alto el inconveniente de un sentimiento intelectual o ético por una causa mayor.

«En 1964, cuando me hice amigo de Castro, ya no creía en nada, en ningún tipo de compromiso, ni ideológico ni político.» Así, el contacto con Fidel y con un ambiente «concreto como el de Cuba, puede cambiar algo en la vida de uno». Feltrinelli insiste en una revolución que es en sí misma una alternativa, que se «construye fuera de los esquemas habituales: capitalismo, socialismo soviético...». También la idea revolucionaria del camino más adecuado para la Revolución: «Hay tres estrategias posibles —dice—, dos erróneas y una correcta. Las erróneas son la "revisionista", inspirada por el PCI, y la social-proletaria/trotskista, que aboga por una "futura" insurrección revolucionaria armada (sólo en apariencia opuesta al PCI)».

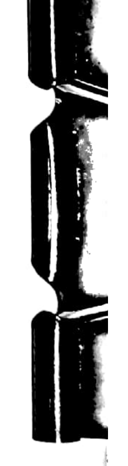
Explayado así, Feltrinelli deja clara su posición, la única que considera correcta. «La línea política impone "el uso de la contraviolencia sistemática y progresiva".» Feltrinelli, a diferencia de la época que vivimos, tiene muy claro que quiere la experiencia de la violencia política cubana para aplicarla sobre todo en Italia.

Antes de recortar la foto famosa para que sea portada y póster del *Diario en Bolivia*, Feltrinelli lo traduce en dos noches febriles en una casa del Vedado, en La Habana. El *Diario* sale en Italia primero que en cualquier otro país —«en julio de 1968»— y con los derechos cedidos gratuitamente a los editores de «medio mundo». Al respecto, Carlo Feltrinelli narra el caso holandés, cuando el editor Rob Van Gennep consigue recibirlo, traducirlo, publicarlo y vender sesenta mil ejemplares en sólo doce días.

Feltrinelli imprimió la foto del Che en miles de pósters en todas sus librerías. El título de este póster realizado sobre la foto de Korda es una paráfrasis de una canción psicodélica de los Beatles: «Che in the Sky with Jacket».

A diferencia de lo que se afirma en el documental *Una foto recorre el mundo*, Feltrinelli no parece haberse beneficiado económicamente de la foto, cosa que sí piensan, desde posiciones extremas, Cabrera Infante y Korda. Carlo Feltrinelli propone otra versión —no parece que Feltrinelli necesitara ese dinero, por otra parte— y nos cuenta que Giangiacomo Feltrinelli fue a la embajada cubana y les dio un maletín «lleno de billetes de banco». La frase de Feltrinelli habría sido ésta: «Los beneficios de esta publicación se destinarán íntegramente a los movimientos revolucionarios de América Latina». Se trataba de más de medio millón de francos suizos de la época. Y el nombre de la cuenta era «Río Verde».

En ningún momento Carlo Feltrinelli duda de Korda como el autor de «la famosa foto». Tampoco duda de la integridad de su padre respecto al dinero.



Las proyecciones se acentúan en Feltrinelli —la Revolución que nosotros no hicimos de la que habló alguna vez Manuel Vázquez Montalbán—, al punto de considerar Cerdeña como la posible «Cuba del Mediterráneo» y acariciar el sueño de una guerrilla compuesta por revolucionarios íntegros pero también incluso por un bandolero famoso de entonces: Gaziano Mesina.

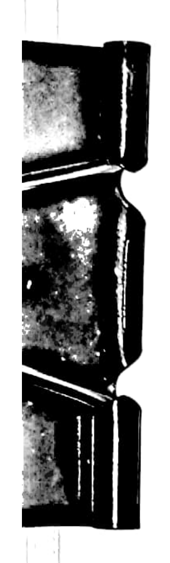
De todos ellos, acaso Feltrinelli haya sido el más consecuente con sus actos hasta el final. Su hijo Carlo Feltrinelli desliza esta pregunta al final de su intensa biografía: «¿Cómo se explica que un hombre de cuarenta y tres años que ha sido varias veces número uno en el mundo de la edición, con ilimitados contactos internacionales, cuatro idiomas, un hijo en edad de crecer, una "novia" de veinte años, una esposa que confía en que vuelva con ella y una excelente situación económica, renuncie a todo?».

Carlo Feltrinelli entiende que su padre Giangiacomo Feltrinelli ha cumplido «la más radical de las fábulas». Esto es «morir por sus propias ideas». Sin embargo, igualmente constata que su muerte no

ha dado paso a ningún símbolo: «Provoca rechazo o burla en todas partes, queda absorbida por el contacto fortuito producido en un reloj que cuesta lo mismo que una lata de judías».

III

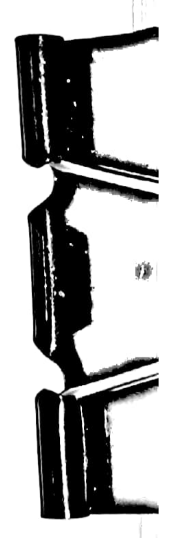
La utopía y los frijoles



Precisamente en el Año 2000 que fundó este siglo XXI, el fotógrafo brasileño Vik Muniz practicó una apropiación muy curiosa de la famosa imagen de Che Guevara. Para conseguir su propósito, Muniz esparció sobre una superficie neutra un potaje de frijoles enlatados a los que dio cuidadosamente una forma idéntica a la foto de Korda (rostro, boina, melena, barba). Sólo entonces, sobre este «nuevo Che», Vik Muniz realizó su foto.

Entre el primer rostro de Che Guevara —listo para la santidad y la veneración— y el nuevo rostro dispuesto por Vik Muniz, América Latina no sólo ha cambiado su imagen, sino también su cartografía y, sobre todo, la necesidad de ser leída bajo otras coordenadas. Como una malévola inversión del fin de la historia pregonado sin éxito por Francis Fukuyama, ahora resulta que unos treinta millones de latinos, «por debajo», han invadido el territorio enemigo, mientras que «por arriba» fenómenos macropolíticos como el Tratado de Libre Comercio se han encargado, para bien y para mal, de romper la frontera entre las dos Américas. Lo que militarmente no consiguieron las guerrillas en los sesenta, está ocurriendo *culturalmente* en las vísperas del nuevo milenio: los así llamados hispanos se han convertido en la segunda minoría en los territorios del Imperio. El rostro del Che de Vik Muniz es el de la diseminación de las experiencias latinoamericanas, el de las nu-

merosas guerrillas y de los diversos ejércitos, el de los territorios controlados y los estados fuera de control, el que inunda a Estados Unidos mediante balseros y espaldas mojadas, y el que trafica sus armas no ya para la revolución, sino para el narcotráfico, los paramilitares y la represión desde el caos. El de las telenovelas como seña de identidad y diseño de «interiorismo», el de las múltiples formas de entender el futuro y el del pasado que se niega a habitarlo. El de la mitología cotidiana de unos pueblos que parecen recordar a sus héroes, desde el altar de las utopías en las que se petrifican, que hoy por hoy no hay proyecto posible si antes no pasa por la realidad de los frijoles. No es casual, al respecto, que Luiz Inácio «Lula» da Silva, brasileño como Vik Muniz, haya comenzado su proyecto por el hambre. Desde aquí, hay toda una lección para la perspectiva liberal de los derechos humanos, de la misma manera que arribar al poder desde las elecciones es una lección para los viejos revolucionarios latinoamericanos, que despreciaban la política formal de la democracia. Lula ha postergado cualquier utopía obsesionada por llevar al país del cero al infinito ante la inaplazable batalla por reducir el hambre del infinito al cero.



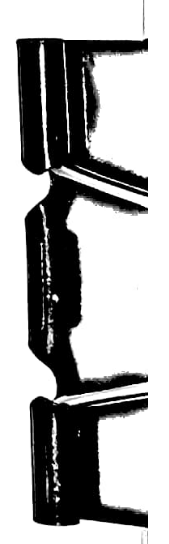
Tratamos hoy con una América Latina cuyas relaciones con Estados Unidos no puede decirse que hayan ido a mejor; de hecho, en muchos sentidos son peores. Pero antes que en la OEA, el TLC, la ONU o cualquiera de las numerosas siglas que componen el diálogo de sordos de sus políticos, estas relaciones se discutirán mejor en cualquier fritanga de New Jersey o Caracas, Los Ángeles o Ciudad de México, La Habana o Miami. Desde esos ámbitos, se nos recuerda cada día, y cada noche, que si Norteamérica conquista hacia el sur a gran magnitud, es también reconquistada desde allí en continuas e inevitables escalas.

El Che dispuesto por Muniz ha abandonado el dualismo radical de los años sesenta y, de paso, esa psicología que Nelly Richard calificó una vez como el «síndrome acomplejado de la periferia». Por eso, tiene el descaro que en su día reclamó Aníbal Quijano a los latinoamericanos cuando se pensaran a sí mismos: hace falta «volver a mirarse desde una nueva mirada, en cuya perspectiva puedan reconstituirse de otro modo, no colonial, nuestras ambiguas relaciones con nuestra propia historia. Un modo para dejar de ser lo que nunca hemos sido». Una desfachatez propia de unas culturas que no sitúan su horizonte en el paraíso, pues hace mucho tiempo han sido expulsadas de él.

El rostro de Vik Muniz ha retomado el antiguo llamado de Calibán, pero consigue activarlo de otra manera en la autoproclamada crisis de Occidente; en esa desilusión de Próspero sobre sí mismo. En ese sentido, podríamos leerlo también como una crítica al arsenal de exotismos y tópicos con los que hoy se suele despachar a la cultura latinoamericana, tan propios de esa voracidad por sus márgenes que cada cierto tiempo padece la cultura occidental. Si en los años sesenta, para la cultura revolucionaria de aquella época, el futuro aparecía como el único folclore posible, ahora, con operaciones como las de Wim Wenders, Ry Cooder o la enorme tropa de antologadores, *curators* y demás latinoamericanistas de ocasión, el folclore ha devenido como único futuro posible. Afortunadamente, como en la propia estrategia guevarista de crear «dos, tres, muchos Vietnams», ahora puede decirse que hay dos, tres, muchas Américas, y que sus destinos tienen que ver mucho más con las intensidades de una discoteca del Harlem hispano que con la OEA, más con las telenovelas que con las novelas idílicas de unos escritores que una vez tuvieron el dudoso privilegio de haber fundado un subgénero como la «novela del dictador». Así, el Che Guevara de Vik Muniz no se juega sus destinos desde posiciones

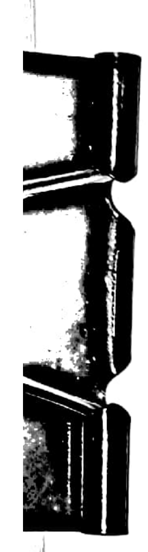
trágicas y detonantes sino mediante líneas sutiles y ambiguas. No es el Che primigenio de «Sí o No», «Norte o Sur», «Patria o Muerte», «Nosotros o los Otros», sino un Che inmerso en prácticas mucho más ambiguas e imprecisas que incluyen «lo uno y lo otro».

En tales dinámicas, la cultura visual de estos días, siendo intensamente individual, es tremendamente latinoamericana. Sólo que no por la voluntad de representación tan propia de los intelectuales orgánicos de generaciones precedentes, sino por el trazado menor de una experiencia jugada cada día en el límite de lo posible: cubanos que viven en Miami, mexicanos que viven en Los Ángeles, argentinos que viven en México, centroamericanos que basculan entre Europa y Brasil, así está conformado el itinerario de los nuevos latinoamericanos. Calibán ha dejado de atormentarse, como en décadas anteriores, escogiendo siempre entre Próspero y Ariel. Ahora son posibles todas las variantes y en un punto dado, cuando ya es imposible derrotar al enemigo, todo está permitido, incluso dormir con él.



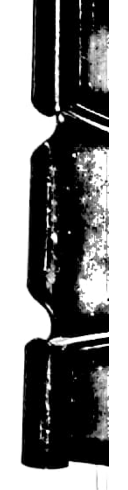
Tan diversas como las producciones culturales latinoamericanas, son también las recepciones de sus seguidores externos. Para la izquierda cultural, aferrada todavía al 68 y al sueño incompleto de la vanguardia, la cultura latinoamericana, aunque occidental, es percibida como un bálsamo algo más desalineado y humanista. Al asumirla, se asumiría asimismo una crítica cultural en toda regla a las paradojas de la modernidad, acentuadísimas en América Latina, en las que el arte ha aprendido a actuar con alguna eficacia dentro de las tensiones entre urbanismo y marginación, emancipación y autoritarismo, racionalidad y espiritualidad. Otro ejemplo de cómo la cultura latinoamericana interviene dentro de las polémicas de los centros culturales occidentales lo encontramos en una fracción del multi-

culturalismo, que propició el reciclaje de artistas y críticos provenientes del radicalismo anterior. Éstos han encontrado ahora la forma de pasarse al indigenismo, el posmodernismo, la crítica de género, y matizar la militancia antinorteamericana de otros tiempos. El subcomandante Marcos, joven, guapo y rebelde, aparece como un arquetipo propicio para esta crítica cultural, embelesada ante una guerrilla incruenta («la guerrilla posmoderna», según se ha proclamado), que lanza sus mensajes por internet, reivindica un pasado que es todo presente y se enfrenta por igual a otros paradigmas sociales y culturales como el poder oligárquico, Cantinflas, Wall Street o *El laberinto de la soledad*. Los conservadores han puesto también de su parte, al asumir una cultura donde anidan abundantemente las tradiciones y la religiosidad, nada mejor para estas ideas que apelan con frecuencia al lugar de origen y la permanencia del pasado, elementos inherentes a la manera neoconservadora de entender el mundo. Muchos de estos conceptos neoorigenistas —una revisión de Arguedas para la posmodernidad— aparecen, para estas tendencias, como una utopía al revés, una utopía de lo antiguo, que ubica su realización en un lugar del pasado (conocido y perdido) que está por recobrar. Un pasado perpetuado en el presente y gobernante de sus actos. Las formas precoloniales incontaminadas de modernidad o los usos sincréticos afroamericanos aparecen como un elemento crítico a la modernidad y a sus formas más vanguardistas. Para los posmodernistas, por su parte, la inclusión de la imagen latinoamericana, por más que también sea occidental, es particularmente ventajosa. Ésta ofrece una posibilidad descentrada que subvierte la occidentalización de la aldea global. Ahora, a contracorriente, estas inserciones pueden conseguir que el globo se nos vuelva aldeano. Irene Herner o Jean Franco se han referido a la iconización de Frida Kahlo en Estados Unidos —toda una ironía si tenemos en cuenta que el último acto públi-



co de la artista fue precisamente una protesta por la invasión de ese país a Guatemala en 1954 (un hecho fotografiado por el Che que marcó su andadura revolucionaria)—, o a la importancia de este consumo cultural en el orden turístico. Museos, iglesias y amplias zonas arqueológicas latinoamericanas permiten la fusión entre arte y turismo, con todo lo que uno puede imaginar que ocurre después de estos intercambios.

En *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra utiliza el mito del axolote, un anfibio mexicano que habita en los lagos, como metáfora nacional de un sujeto que no completa del todo su metamorfosis. Esta metáfora puede resultar muy útil para explicarnos lo que sucede con la cultura latinoamericana. Moderna, occidental y utópica... pero no del todo. Periférica pero a la vez enclavada en Occidente. Occidental pero asimismo gobernada por unos espectros premodernos de largo alcance. Una cultura medio nutrida (y medio desnutrida), con una no plenitud obligada a hacerse las mismas preguntas que el resto de Occidente, pero incapaz de ofrecerse las mismas respuestas.



Superpoblada de desgracias y de héroes, expoliada por una potencia que ha funcionado, además, como el muro de las lamentaciones de sus corruptas y autoritarias políticas, fracasados sus experimentos conservadores y socialistas, liberales y neofascistas, la América Latina que emana de la imagen de Muniz ha dejado a sus héroes entretenidos en la construcción de la utopía, mientras que sus pueblos se dedican a la no menos heroica tarea de conseguir los frijoles del sustento diario.

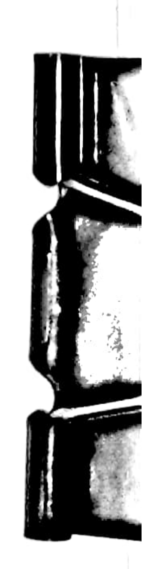
La América Latina del siglo XXI, de la era global y la informática, de la explosión hacia fuera (Estados Unidos, por ejemplo) y la implosión por combustión interna (Colombia, pongamos por caso), ha decidido situar los frijoles en el rostro mismo de los sueños. Impedida de invadir el tiempo (hacia el futuro), ha decidido

invadir el espacio (especialmente hacia el norte). La foto de Korda representaba un Che distante y ya canonizado de antemano, mientras que la foto de Muniz nos expresa, desde su propia paradoja, un ente aún más humano. El primer rostro del Che dictaba, hablaba, daba órdenes. El segundo rostro del Che no es tan importante por lo que pueda decirnos, sino por su capacidad para escuchar las cosas que los latinoamericanos del siglo XXI tengan que decirle a él.



Cuarta parte

EL CANTO DE LOS MORENOS



I

Wim Wenders: Buena Vista Social Club o el grupo que nunca existió

Otro Cadillac...

Una lujosa reliquia de los años cincuenta (aunque es el final del siglo xx). Y Wim Wenders como chófer de Compay Segundo, el nonagenario trovador cubano, cuyo verdadero nombre es Francisco Repilado. Wenders va ataviado con un sombrero de paja, delante, conduciendo, mientras Compay Segundo va en el asiento trasero, en una imagen muy similar a la de Eric Clapton con B.B. King en la portada de su disco conjunto *Riding with the King*.

El trópico ablanda. Incluso a los artistas más firmes, Wenders por ejemplo.

El cineasta alemán, en un giro muy suyo, va a Cuba a la caza de una historia escondida. Para conseguirla, en su inmenso y retro coche, Wenders se desliza por La Habana, especialmente por el barrio de Marianao, en busca del Buena Vista Social Club. A diferencia de su película *The Soul of a Man*, donde Wenders persigue a tres pioneros del soul que se perdieron, como el Skylab, en la noche eterna del cosmos, Wenders aquí se ve inundado por las circunstancias del Caribe que todo lo enmollece. En BVSC la circunstancia insular lo inunda todo y la pobreza (eso sí, muy creativa) de la ciudad es casi absoluta.

En su prólogo al libro que se editó sobre el filme, Wenders afirma: «Nunca antes había estado en La Habana». Una línea más abajo continúa: «Nunca antes había rodado un documental, ni tan sólo un concierto, ni mucho menos de forma digital...».

Wenders reconoce que no estaba realmente preparado para «lo que íbamos a emprender», aunque este desconocimiento es algo que considera «muy positivo».

La primera vez que Wim Wenders escucha «Chan Chan» y «Dos Gardenias» es, no podía ser de otra forma, en su coche. La grabación se la había pasado Ry Cooder y la encontró tan «reconfortante como un baño caliente» y tan «refrescante como una ducha fría». Como el Tibio Muñoz, aquel legendario nadador mexicano cuyos progenitores eran, respectivamente, de Río Frío y Aguas Calientes (de ahí «Tibio», ese nombre valedor de una temperatura intermedia), Wenders está dispuesto a templar —verbo cuyas connotaciones cubanas son siempre eróticas— la música y la vida de esos veteranos.



Pronto el cineasta se percata de que no podrá salirse del embrujo de aquellos ritmos, de que, ante aquel canto de sirenas, no se taparía los oídos como Ulises. Que escucharía a conciencia aquella música y que muy pronto «llegaría a ser adicto a ella». Wenders enseguida saca a relucir el concepto que ha guiado su cine. Y comienza a buscar a toda costa a aquellos que lo habían hechizado, al «tipo de gente» capaz de hacer una música semejante.

¿Qué había sido de Blind Bill Johnson, Skipy James o J. Lenoir, esos pioneros del soul perdidos, como el Skylab, en la noche infinita del universo? Wenders saldría a su búsqueda a través de *The Soul of a Man*.

¿Qué había sido de Nicholas Ray, el director irreductible de *Rebelde sin causa*? Wenders había encontrado respuesta en *Relámpago sobre el agua*.

¿Qué tipo de gente era capaz de hacer aquella música hechicera, a pesar de que ahora vivía en el olvido y la pobreza? Wenders se responde a sí mismo filmando *Buena Vista Social Club*, cautivado por la llamada del canto de los morenos (y alguna morena en franca minoría, como Omara Portuondo).

En todos los casos, Wim Wenders trata de esclarecer algo que no sólo él, sino todos los demás, debemos saber. La verdad velada sobre unos seres perdidos, que alguna vez significaron algo —en realidad mucho— para la cultura y que un buen día desaparecieron, así lo diría Foucault, «como un rostro de arena en la orilla del mar».



Una vez que Ry Cooder le desveló esa fantástica historia, Wenders «no podía dejar de pensar en lo que me había contado de La Habana». La búsqueda de aquellos venerables y perdidos músicos fue durante años su «sueño secreto».

Por eso Wenders avanza con su cochazo por el Malecón de La Habana, llega a Marianao, va con Compay Segundo buscando un grupo que nunca existió, pero cuyos músicos andan dispersos por Cuba, y que debieron tocar en un club —el Buena Vista Social Club— que, aunque sí existió, ya no hay modo de encontrarlo. Todo ello en una Habana crepuscular, en la que mientras Wenders investiga con los vecinos, se escucha a Compay Segundo disertando sobre una receta secreta, posiblemente para las dotes viriles, de cómo hacer una sopa con pescuezo de pollo.

Y así, el cineasta y el músico se van desplazando por la ruina, buscando un sueño bajo el esplendor de una ciudad que se desploma.

Otras veces, Wenders va realizando su particular *road movie* con los Cooder, padre e hijo, siguiéndole en un antiguo sidecar. Cuesta no recordar en esa escena a *Easy Rider*. Aunque todo más bien nos diga que se está filmando una especie de *difficult rider*.

Así como *Sartre visita Cuba*, el libro sobre la visita del filósofo, son tres libros, *Buena Vista Social Club* son tres «buenavistas». Está la película de Wim Wenders. Está el disco, donde Ry Cooder encuentra el arcano perdido de esta reserva musical. Y está la epopeya insólita de esos músicos olvidados, con su propia lógica dentro de todo esto. Ibrahim Ferrer, por ejemplo, es un hijo natural, un limpiabotas que es sacado de la calle para ir a grabar después de décadas sin pisar un estudio. Algunos viven en barrios muy pobres, y caminan por ellos saludando a los vecinos o cantando, compartiendo un vaso plástico de ron o el último chisme.



Wenders les trata como a fantasmas del pasado, como esos Cadillacs antiguos, hechos para el mundo de la noche, el cabaret, el casino, el capitalismo puro y duro. Supervivientes, como los Cadillacs de la utopía, que cada día avanzan por la ciudad recordando un pasado que se resiste a irse; sabedores de que su esencia es más larga en el tiempo que el avatar de la Revolución.

El tren, el sidecar, el «camello», la carretilla o la soga, ese transporte vertical del trapicheo cubano, forman parte de la *road movie* cubana de Wenders.

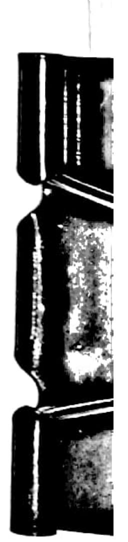
Hay una escena con Ibrahim Ferrer que es casi idéntica a la de David Byrne con Papa Wemba en *True Stories*. Una relación espiritual y musical con San Lázaro, una liturgia de la santería, una fe que permanece tan incólume como la posibilidad de salir del olvido y cantar como nadie, cuarenta años después, «Dos gardenias».

La Revolución aparece muy poco en la película de Wenders, salvo que entendamos ésta como la ruina de la ciudad, una visión que ya Tomás Gutiérrez Alea había puesto a circular en *Fresa y chocolate* y que ha sido tratada asimismo (aunque de manera diversa) por otros cubanos de la generación del Hombre Nuevo con largo

detenimiento: Carlos Garaicoa, Emma Álvarez Tabío y Antonio José Ponte.

Sólo algún cartel al final de la película. Y Rubén González tocando al piano *Beguin the Beguin* mientras los niños saludables del futuro cubano hacen una tabla gimnástica.

El caso es que en los diálogos con estos músicos parece que la Revolución ha quedado al margen porque, de muchos modos, los había dejado al margen.



II

Ry Cooder en el país del tiempo

Cuando Wim Wenders vuela a La Habana en febrero de 1998, lo hace con la intención de filmar el proceso del disco que está grabando Ry Cooder. Es un propósito extraño, pues, como afirma Joachim Cooder, se trata de «la grabación de un disco de un grupo que nunca existió».

Ry Cooder ya había ido a Cuba, en un viaje anterior, «buscando la música soul que un amigo nos había grabado». «Era una música increíble, había unas canciones preciosas. No había oído nada parecido.» Resulta curioso que no haya continuado su indagación en el filin, la música disonante y nocturna que conoció su plenitud en los años cincuenta, pero que aún sobrevive, como sobreviven algunos de sus compositores más importantes: Martha Valdés, César Portillo de la Luz, Frank Domínguez, Ángel Díaz.

En suma, Ry Cooder se acerca dos veces, en la época de la Revolución, al país que produce esas músicas. Pero sucede que estos sonidos no provienen de la Revolución, sino de una época anterior a su apogeo. En cualquiera de los casos, Cooder entiende

que ha encontrado una «música incorrupta» y no «simplemente un *menu du jour*, algo preparado para la ocasión».

Es, el de Cooder, un viaje al centro del sonido. Aunque ese centro no parece que sea —como sí lo fue, por ejemplo, para Sartre— el centro que ofrece la Revolución, sino la nación cubana como experiencia nuclear en su totalidad.

La nación primero que la Revolución, el pasado sobre el presente, el espacio sobre la ideología.

En su conversación con Peter Kemper, en el epílogo del libro *Buena Vista Social Club*, hay una declaración muy elocuente: «La música necesita espacio para respirar».

«En el mundo no hay tiempo.» Esta frase es casi una obsesión de Ry Cooder, si bien, más que el tiempo perdido, lo que él busca es el tiempo «detenido», el momento ecológico de su llegada a esa reserva musical del planeta.

Si Jean-Paul Sartre o Régis Debray, ideólogos de la izquierda, persiguieron en la Revolución cubana una alternativa de futuro para sus propias sociedades, Ry Cooder, en cambio, buscó hacia el pasado para encontrar una «alternativa al mercado del rock». La paradoja es que, sin el entramado de ese mercado —anglosajón para ser más específicos—, no concebimos un éxito como el de *Buena Vista Social Club*. De lo contrario, el proyecto *Semilla del son*, de Santiago Auserón, hubiera tenido otra repercusión: un diapasón más amplio. Esto es algo a lo que también se ha referido Pablo Milanés, cuyos discos del proyecto *Años* fueron muy anteriores, más exhaustivos y hoy ocupan el lugar casi escondido de las reliquias. Allí ya se reivindicaba a las figuras de Compay Segundo, Cotán el Albino y otros pioneros de la vieja trova o el son oriental, si bien sus prestaciones nunca les reportaron los emolumentos de la aventura con Cooder. Todavía más virulenta ha sido la reacción de Juan de Marcos González, compañero de Ry Cooder en

la concepción de *Buena Vista Social Club*, quien ha denunciado lo que entiende como una usurpación de su trabajo.

En cualquier caso, pese a las intenciones de Ry Cooder por combatir el mercado del rock, lo que convierte a *Buena Vista Social Club* en un fenómeno es la pulsión multicultural de ese mercado al que dice enfrentarse. Es obvio que la música de *Buena Vista Social Club* no es rock, pero —a pesar de lo que diga Ry Cooder— se convierte en fenómeno global, entre otras cosas, porque se asienta sobre la trama comercial de esa música. Ry Cooder conoce el lenguaje musical del primer mundo, y su producto está aderezado con una película de Wim Wenders, que no es poca cosa, una gira mundial, y un concierto de colofón en el Carnegie Hall.



Es menester recordar que el denuedo de Cooder, como ocurrió en otros tiempos con el músico catalán Xavier Cugat o incluso con el mismo George Gershwin, ha gozado del agradecimiento sincero de estos viejos músicos. Ellos han apreciado públicamente lo que entienden, acaso mejor que nadie, como un acto de justicia musical por parte del artista californiano. De algún modo, Cooder ha dado a conocer al mundo una estirpe musical que estuvo durante décadas, «en peligro de extinción». Desde entonces, Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo, Rubén González, el Guajiro Mirabal, Pío Leyva, Puntillita o Eliades Ochoa pasaron a ser vistos como especies protegidas.

Cooder está cansado del rock y del rap, culpable este último —según él— de contar historias ajenas, al contrario de las aventuras auténticas que cuentan estos ancianos a los que —todo sea dicho— se les hizo la luz, al final de su vida, cuando apareció Ry Cooder y los puso en la órbita del mundo.

Ry Cooder, como Santiago Auserón o David Byrne, se considera a sí mismo como un documentalista de esta reserva musical, aunque sus trabajos resulten, al final, muy diferentes.

Es plausible que otros creadores aprendan de los músicos. Al contrario que muchos frívolos *curators* de arte contemporáneo, que con cinco días de mojitos en la Bienal de La Habana salen disparados a esparcir el arte cubano por el mundo, Cooder se da cuenta de que debe convivir y tocar con esos músicos para saber algo. Para ello, aplica un principio minimalista que le permite participar, aprender y encontrar con ellos «otra cosa», un «área donde trabajar», un «transporte» para deslizarse de una nota a otra nota.

«Los grandes músicos tocan una sola nota y tú te das cuenta... Así son Gabby Pahinui, Joseph Spence o Bill Johnson.»

Ry Cooder termina haciendo una comparación entre Cuba y Vietnam, a partir de estos «últimos cubanos» (y «últimos vietnamitas»), que conocieron una vez el mundo primigenio, no contaminado por la promesa y por el desencanto, por la ciudad y la ruina.

III

DAVID BYRNE: LA TENTACIÓN DE BAILAR CON EL ENEMIGO

Dentro de etiquetas tales como «música étnica» o «world music» (ambas muy discutibles, por cierto) se han implicado músicos de gran fama cuya generosidad y «altermundismo» ha coincidido, por lo general, con una crisis en su carrera, un *impasse* creativo, o simplemente la necesidad de cambiar de aires. Éste ha sido el caso de Sting, con *The Blue Turtle's Dream*; de Paul Simon, con *Graceland*; de David Byrne, con *Rei Momo*, o de Peter Gabriel, con *Real World*.

Salida hacia el jazz. Salida hacia el gospel. Salida hacia la salsa neoyorquina. Salida hacia Sudáfrica. Salida hacia todo tipo de sonidos periféricos. En cada punto cardinal, un incentivo y, de paso,

la coartada de una tesis musical. Un respiro personal, a la sombra de una buena causa social.

David Byrne es un caso curioso dentro de todo esto: líder de una agrupación neovanguardista como Talking Heads, protagonista de una de las mejores películas de todos los tiempos sobre un concierto en directo —*Stop Making Sense*, de Jonathan Demme—, fotógrafo y videoartista, escocés devenido neoyorquino, constructor de tendencias, demócrata militante, culto e investigador, personaje inquieto, compositor de música para ballet, teatro y cine, cineasta que ha dirigido un largometraje como *True Stories*... Byrne comenzó a tentar al mercado norteamericano hacia otras sonoridades a través de su personal sello Luaka Bop, fundado en 1988, donde dio cabida a artistas como Silvio Rodríguez, de Cuba; King Changó, de Venezuela, o Susana Baca, de Perú.



Desde siempre, Byrne se había sentido atraído por la música cubana; había sido uno de los ilustres que habían preferido no acatar los consejos de Ulises y escuchar el canto de las sirenas que provenía de aquella isla comunista. Primero fue de manera indirecta —mediada por la música latina de Nueva York— en la que se rodeó de músicos como Johnny Pacheco, Milton Cardona, Ed Calle o Willy Colón para grabar su *Rei Momo*. En el colofón de este disco: el mano a mano con Celia Cruz en «Loco de amor». Una canción firmada por el propio Byrne y Johnny Pacheco que sirvió de banda sonora a *Something Wild*, de Jonathan Demme (Ray Liotta y Melanie Griffith, sus protagonistas).

Quizá por respeto a los exiliados cubanos que habían protagonizado una parte importante de la música latina de Nueva York, o al anticastrismo indoblegable de Celia Cruz, reina indiscutible de esa música, *Rei Momo* es una reivindicación carnavalesca —el propio título nos transporta a Río— en la que la fusión musical no tiene correlato con una filiación política evidente. Después de ese

disco, la música latina mantuvo una influencia más equilibrada en *Feelings* o *Look into the Eyeball*, en los que la música electrónica tiene una presencia mucho mayor y donde, desde el diseño mismo del disco, Byrne retoma muchas de sus manías vanguardistas. Sólo que, ya a esas alturas, Byrne había sido inoculado por la música cubana y conocido la tentación del extravío.

Había sentido el canto de los morenos.

Las islas poseen, quizá de una manera más acusada que otros territorios, una fuerte atmósfera acústica. En su libro *En el mismo barco*, Sloterdijk recoge una definición del compositor canadiense Murray Schaffers, que interpreta este hecho desde su concepto de *soundscape*, algo así como un paisaje sonoro que sería característico de un grupo psicosocial. Se trata de una «sonoesfera que atrae a los suyos hacia el interior de un globo terráqueo psicoacústico».

Aunque aquí también caben otros grandes sonidos, como las lenguas maternas, el caso de la imantación ejercida por la música cubana adquiere sus singularidades. Esa música no atrae tan sólo a los suyos, sino también a los otros hasta hacerlos caer en sus propias trampas y navegar por sus propias aguas. Tal y como eran, según Blanchot, las intenciones de las sirenas de Homero con Ulises y la irrefrenable atracción de la ballena de Melville sobre Ahab.

Por eso David Byrne quiso ir más allá y beber de esa música *in situ*. Ese «directo» pasaba por la Revolución. En ese trance, Byrne prefirió actuar como editor y marcarse una antología cuyo mismo título ya reflejaba, además de su ironía de siempre, una posición política contra el bloqueo de Estados Unidos a Cuba: *Dancing with the Enemy*, «aprovechando un hueco en la ley de embargo».

Bertolt Brecht dedicó un libro a la música, Adorno había rechazado el jazz. En cualquier caso, la izquierda y la música siempre

han tenido problemas. ¿Existe una música de izquierdas? Esta incógnita trata de ser contestada en un inteligente reportaje de Marcelo Pereira en la revista uruguaya *Escenario2*. Allí se pone en solfa —nunca mejor dicho— el tan socorrido tema de la identidad, así como la relación entre música popular, sea esto lo que sea, e imperialismo cultural, en especial el de Estados Unidos con respecto a la música latinoamericana.

Las preguntas de Marcelo Pereira: «¿Una canción es «progresista» si su letra defiende una posición asumida por la izquierda? Si la defensa es demagógica e insulta la inteligencia del público, ¿la canción sigue siendo progresista? Si la música es una versión rudimentaria de otras escuchadas mil veces, ¿es progresista o conservadora? ¿Una composición instrumental puede ser revolucionaria? ¿Hay música «progresista»? ¿Qué entendemos por «progreso», qué es «atrasado» y qué es «avanzado»? ¿Quienes hacen música deben «avanzar» en forma constante? Si pensamos que sí, ¿en qué nos diferenciamos de quienes llamaban «música progresiva» a ciertas formas del rock de los años sesenta? ¿En qué nos diferenciamos de quienes sostienen que la música culta es más «avanzada» que la música popular? ¿El avance se mide en la capacidad de no hacer dos canciones iguales? ¿En el dominio de las disciplinas que se enseñan en los conservatorios? ¿Una institución que se denomina conservatorio puede ser progresista?».



Hay otros reportajes, más optimistas, en los que se da cuenta de una invasión sonora de Cuba a Estados Unidos, con los ejemplos de grupos diversos que actúan allí pese a las restricciones económicas del embargo.

Junto a los cubanos, Byrne se había interesado por «esa música que mezcla las raíces y lo popular con lo global» que realizaban otros artistas, como los catalanes Macaco, los mexicanos de Café Tacuba o el brasileño Lenine.

A la luz de su empresa, Byrne comprende que «los grupos latinos tienen dificultades para triunfar en su país, y ésa es una oportunidad que aprovechamos nosotros». Pese a esta idea, en ningún caso Byrne se ofrece como un Mesías, y más bien intenta aprovechar ciertos filones del mercado musical global para probar con las músicas que a él le gustan y cumplimentar su pulsión por «mezclar ritmos de varios tipos».

Pero Byrne es, al mismo tiempo, un artista plástico y, de algún modo, un publicista capaz de comprender que un disco es un artefacto orgánico. Que «los asuntos de imagen o gráficos son parte de la música». «En la portada de un compacto es muy importante la imagen, es la primera impresión que tienes de la música. Respecto a la fotografía, combino la foto de estudio con esa otra más directa, rápida, improvisada e inmediata, una manera de expresarte con imágenes en vez de con palabras.»

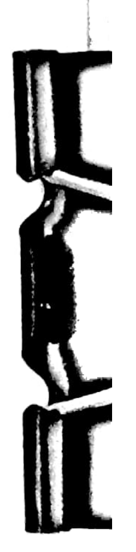
Todo ello aparece en su autopromoción de *Dancing with the Enemy*: «La música, ¿puede ser nuestra enemiga? Los comunistas, ¿pueden gozar? Nosotros, ¿podemos gozar? Una música, ¿puede ser comunista?». Y anima de nuevo para romper el bloqueo y, al mismo tiempo (todo sea dicho), para que los melómanos compren su producto cubano: «Usted necesita este disco. Fúmese un puro». Y termina invitando al posible comprador del disco: «Ahora es su turno».

IV

Santiago Auserón y la raíz futura del rock

El turno «cubano» de Santiago Auserón llegó antes, en 1984, que el de Ry Cooder o David Byrne. A diferencia de ellos, Auserón canta en español. Acaba de cerrar el capítulo de Radio Futura en un

gran momento y, en ningún caso, trata de apartarse —como Cooder— del mundo del rock para lidiar con la música de Cuba. Al contrario, Auserón tiende un puente interesante: para él, el rock en castellano debe pasar por las raíces del son, de los trovadores del Oriente cubano (Compay Segundo, el Guayabero, María Teresa Vera, el trío Matamoros), y en especial, pasar por el Elvis Presley de la música cubana, el hombre autodidacta que tocó todos los géneros (y los tocó todos de una manera diferente de cualquier otro intérprete): Beny Moré. Auserón encuentra en su voz nasal incluso una inspiración para tocar el rock contemporáneo en castellano. No le interesa a Santiago Auserón ir a la raíz para intentar mantenerla bajo tierra e incorrupta (como piensa en muchos momentos Ry Cooder), sino sacar esas «raíces al viento». Al mismo tiempo, se desmarca de la posibilidad rural y bucólica con la que Ry Cooder alimenta su coartada musical. Auserón localiza la zona urbana, el paso «del conuco al pueblo» que cifró Beny Moré, y sitúa a esa música en un tránsito urbano muy cercano al origen mismo del rock.



No hay que olvidar que Auserón ha estudiado con Deleuze —su proyecto de «raíces al viento» no es más que la puesta en marcha de un rizoma—, ha traducido un libro sobre la ciudad, ha sido el líder de Radio Futura, que muchos consideran como el grupo más importante del rock español, en fin, sabe perfectamente de qué habla.

Como sucede con Ry Cooder o Pablo Milanés, la llave maestra de su proyecto la tiene Compay Segundo, el músico sobreviviente del son primigenio, el guitarrista y compositor que fue capaz de inventar un instrumento, a quien Auserón conoce a través de Danilo Orozco, «eminente musicólogo cubano». Éste fue quien le pasó la música de Compay a Auserón, que tuvo una sensación muy parecida a la de Wenders: lo que escuchó le «hizo quedar pasmado», en medio de la calle Heredia, «allá en Santiago».

Para armar su antología *Semilla del son* (no superada hasta ahora), Auserón trabaja con un cubano: Bladimir Zamora, poeta oriundo de Bayamo, especialista en los orígenes del son e investigador siempre dispuesto a consultar con sabios y fanáticos de esta música, de la que todavía se cuentan leyendas de grabaciones perdidas o verdades escondidas.

Por desgracia, el disco dedicado a Compay Segundo en la *Semilla del son* salió sin la pieza «Chan Chan», que estaba prevista para ser su tema número veinte. Si pensamos que «Chan Chan» fue el hit indiscutible de *Buena Vista Social Club*, la pregunta es insoslayable: ¿qué hubiera pasado, de haber llegado a tiempo esa grabación a manos de Auserón? ¿Hubiera anticipado *Semilla del son* el éxito arrollador que conoció un tiempo después *Buena Vista Social Club*?

Sea cual sea la respuesta, Auserón entiende que Repilado, después de su época con Matamoros o Hierrezuelo, se había acostumbrado a ir «dejando para otros la pugna del candelero». En ese sentido, Cooder y Auserón, Pablo Milanés y Juan de Marcos González pusieron a Compay, cada uno con sus criterios y posibilidades, en ese candelero del que era merecedor por méritos propios.

A Auserón le interesa el fenómeno urbano pero también el tránsito a ese fenómeno que se produce en Oriente, a través de unas canciones que «son ejemplo de construcción, desarrollo y clima»: esa fascinación por las esquinas de Santiago de Cuba, pobladas por el aparente oxímoron de «espectros» que son al mismo tiempo «consistentes y concretos».

Y una declaración de intereses muy clara: «Nada que ver con postales turísticas».

A Auserón le inquietan asimismo las resonancias de otros sonidos presentes en el son cubano: «aires de todo el mundo», que van del «bel canto italiano que fascinó a la Trova» a las «danzas de salón de oropel dudoso», del ragtime al swing americano, del tango africano a la corneta china de la conga.

De Compay Segundo le perturba el amplio registro de su diapasón, «la agilidad endiablada, la precisión de sus finos dedos [...], sus fraseos de duración exacta, nunca excesivos, luminosos y audaces, que pasan por insospechados giros y revelan la familiaridad de lo extraño; con sus escalas de paso, subrayados de la melodía principal, entregas para la voz: he aquí un sentimiento barroco que se expresa claramente».



Y apunta que todo ello es un útil, una herramienta, un «alimento para riffs de rock nuevo».

«El son es lo más sublime para el alma divertir...» Este estribillo de «Échale salsita» tiene incitaciones diversas en la música que produce, edita o escribe el propio Auserón: la sublimidad a través del goce, que también —en otro mundo lejano al del son— ha percibido, como se verá en el último capítulo de este libro, el filósofo esloveno Slavoj Žižek para experimentar una salida ante los excesos autoritarios del Estado comunista y del Mercado capitalista.

El músico español está intrigado por el autor de este ritmo, Ignacio Piñeiro, y se percibe como heredero de un encuentro ocurrido en 1932 entre el propio Piñeiro y George Gershwin, momento crucial de la música popular que parece haber influido, según el rockero español, en la «Obertura cubana» del músico norteamericano.

A estas alturas, ya no es un secreto que Santiago Auserón está interesado en la impureza allí donde Cooder creyó haber encontrado una música pura. Por eso concede tanto crédito a los avatares de estos músicos originales en el Nueva York de los años

veinte, treinta y cuarenta, a su encuentro con todas las músicas en la Gran Manzana, al trapicheo de sonidos que tan bien supieron gestionar Ignacio Piñeiro, María Teresa Vera, Miguel Matamoros, Chano Pozo, con sus respectivas influencias en el bebop y el *latin jazz*.

A la luz de estos grandes músicos, Auserón descubre que hace falta escapar de los estándares musicales que habían licuado el son para su recepción en Europa y especialmente en España. Es menester salirse de las «derivas del son en forma de ritmos de moda internacional, a través del cine, de la radio y de las salas de baile», y dejarse atacar directamente por las fuentes, prácticamente desconocidas o «promovidas desde fuera y aisladas de sus vínculos por el desapego comercial».

En correspondencia con todo esto, Auserón todavía tiene tiempo de plantear una cartografía musical y recuperar la invasión sonora que proviene de «las ciudades orientales de Guantánamo, Baracoa, Manzanillo y Santiago, con sus regiones adyacentes».

A Auserón, en fin, le ha subyugado casi todo. Los ritmos que son pura mezcla desde el origen: el son y el danzón, el mambo y el bolero, el danzonete y el cha-cha-chá. Los instrumentos originarios: el tres y la guitarra, el bongó y el cencerro, las maracas y la clave, la tumbadora y la marímbula. El flujo de los músicos cubanos hacia fuera, y su presencia en el bebop y el jazz latino. El hambre constante por todo lo que puede nutrir, hacia dentro: desde la corneta china hasta el jazz-band norteamericano. La raíz española en las melodías y el ritual africano en la percusión y las voces. La estricta austeridad del trío Matamoros y la brutal apoteosis de la Banda Gigante de Beny Moré.

Auserón, eso sí, tiene el mismo recelo con respecto a la salsa que Ry Cooder con respecto al rap. La considera como un sucedáneo «pese a la indiscutible calidad de algunos intérpretes» e intuye que por ahí no hay salida hacia el porvenir.

Los soneros, sin embargo, le ofrecen algo más que un enriquecimiento rítmico o una coartada antropológica. Le conceden un formidable material crítico para su propia experiencia cultural. Así queda dicho: «Ni nuestra vecindad con África, ni ocho siglos de invasión árabe, ni la presencia de esclavos negros en nuestro propio suelo, ni el ir y venir de las embarcaciones de la Península a las colonias, ni el recio y delicado ejemplo del flamenco consiguieron hasta entonces generalizar en España una conciencia profunda del compás. Sólo ahora empezamos a comprender que el camino que rebasa la rigidez de nuestras cadencias pasa por la sencillez, antes de llegar a una conciencia polirrítmica. El rock nos ha devuelto la pulsación básica, cuando ya nuestro folclore estaba misteriosamente desecado, y nuestra música ligera banalizada casi por completo. Ésta es la vía, aunque resulte paradójico, por la que hoy podemos acercarnos a los secretos del ritmo en nuestra propia lengua».



Ésa es, al fin, la función última de esas raíces del rock y del son en su inmersión transitoria bajo la frivolidad del mercado musical al uso: la de «retorcerse» bajo tierra para ir preparando «los brotes de un nuevo siglo musical».

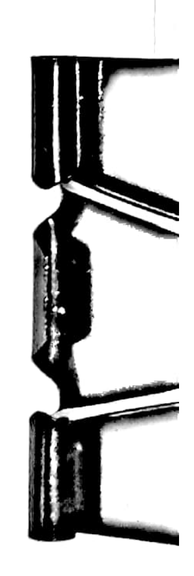
Ry Cooder se nutre de la raíz escondida del pasado. David Byrne fagocita todo lo que está a su alcance para expandir su discurso musical en el presente. Santiago Auserón intuye que el viaje hacia las sonoridades cubanas, como aquella Radio Rebelde de la insurrección en las montañas con la que inicia su disco *La huella sonora* bajo el nombre de Juan Perro, sólo tiene verdadero sentido si desemboca en el futuro.

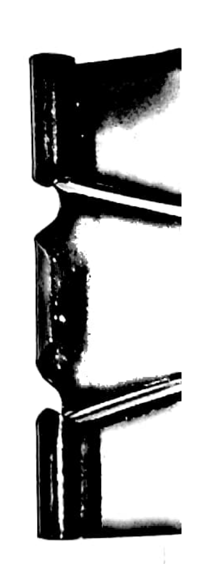
Pero hay algo más que estos tiempos, algo más que el Tiempo: es la eternidad. El final de la película *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, es contundente acerca de esto: «Esta Revolución es eterna», reza en un cartel de propaganda oficial en un muro de la ciudad captado por la cámara. Porque Compay Segundo, El Guayabero, Eliades Ochoa, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo o Rubén González pueden ser viejos y haber sobrevivido, pero hay algo por encima de la vejez que es la eternidad. La inmortalidad oficial de la Revolución.



Quinta parte

UN TRABANT EN EL CAPITALISMO





I

El «zapping» y la Revolución

En Berlín, sobre las ruinas del Muro, avanza un Trabant...

El Trabant. Artefacto automotriz de la República Democrática Alemana —uno de los peores automóviles jamás construidos y ahora objeto de codicia por parte del coleccionismo occidental—, se desliza entre los fantasmas comunistas de Berlín Este.

No se trata de espectros volátiles que atribulan nuestra experiencia (como aquellos fantasmas de viejos soneros que perturbaban a Santiago Auserón en las esquinas de Santiago de Cuba), sino de nombres muy concretos para caminar por la ciudad.

Rosa Luxemburg, Karl Liebermann, Karl Marx, Friedrich Engels...

Arquetipos de la izquierda y, por esa razón, calles de Berlín Este, que mantiene esos nombres, todavía incólumes, en la ciudad poscomunista. Apariciones callejeras que nos toman de la mano y nos invitan a recorrer la ciudad. Visiones de ese manifiesto poscomunista móvil que es el nuevo Berlín.

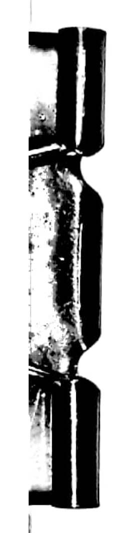
Jean-Paul Sartre no es uno de ellos.

Ninguna calle lo evoca. Acaso porque siempre fue un poco incómodo al comunismo, debido la sonora individualidad del existencialismo. (Hoy los oportunistas que se lo apropian pasan por

alto la absurda censura a la que fue sometido en las universidades del bloque comunista, incluidas las cubanas.)

Esos fantasmas, con toda seguridad, han sido removidos por los debates entre Jürgen Habermas y Peter Sloterdijk sobre la clonación y la manipulación genética de la especie humana; por la expansión de internet y la realidad virtual, por la *Love Parade* y la multitud de razas diversas que hoy trasiegan por Mitte.

Y por el busto de Lenin que atraviesa la ciudad colgado de un helicóptero (como sucede en una escena de *Good Bye Lenin*, la película de Wolfang Becker sobre las paradojas de la reunificación alemana, la misma en la que el ídolo de la astronáutica comunista termina como taxista en el capitalismo).



El Trabant continúa su itinerario sobre ese Berlín deglutido, en principio, por el Oeste y que poco a poco comienza a reconquistarlo con su persistente y caótica improvisación.

Los fantasmas del antiguo Berlín ahora son testigos de que allí el panóptico de las plazas interiores de los edificios —que hicieron las delicias de los delatores de la Stassi— ha resurgido con aire libertario como centro de reuniones, garaje de bicicletas, hangar improvisado de fiestas, galería ocasional para exposiciones alternativas. Mas resulta que esas viejas vigilancias de la Stassi han dado paso, en el presente, a todo tipo de cámaras en los semáforos y los bancos, en los aparcamientos y las casas, en la vida pública y la privada. Esta nueva forma de *surveillance* ha sido muy bien captada por Frank Thiel, un artista que sufrió la represión de la antigua RDA, pero que no ha perdido el olfato (más bien, el ojo) para detectar las más sutiles represiones del capitalismo, y que suele responderme airado cuando lo clasifico como un poscomunista. Es el mismo Berlín del hoy muy remunerado Neo Rausch, con su pintura realista e ingenua, discretamente reivindicativa de algunas verdades culturales del Este. Y asimismo la ciudad centro de operaciones

del terrorismo pop de un grupo como The Column One, que me descubrió Javier Montero, un madrileño iconoclasta con un proyecto literario que se llama *Antiliteratura* y un proyecto existencial que se define como *Guerra ambiental.*

Éste es también el Berlín proclamado como capital cultural de un Occidente donde las frivolidades sobre Cuba continúan creciendo hasta lo insoportable.

Zapping de un domingo cualquiera: en una serie norteamericana, *La Agencia*, hay un capítulo en el que van a matar a Fidel Castro. Se intuye que lo hará un asesino a sueldo que ya había liquidado antes a un agente en La Habana. La Agencia sospecha de los grupos anticastristas de Miami, pero pronto descubre algo peor: el encargado de matar a Castro, el *killer* Hernández, resulta ser agente del propio régimen cubano. El plan consiste en cometer la ejecución en plenas Naciones Unidas, Nueva York, e incriminar a Estados Unidos. Así, la desaparición del Máximo Líder a manos del Gran Enemigo les permitiría sustituirlo sin necesidad de invocar la democracia. Por ello la CIA —que, como sabemos, quiere la democracia sobre todas las cosas en este mundo— se lanza a una carrera contrarreloj para impedir el atentado, pues, más que para una Cuba sin Castro, la Agencia trabaja para una Cuba libre.



«Cuba Libre» se titula, precisamente, un capítulo de otra serie norteamericana: *Ley y orden*. En este episodio, los agentes Goren y Eames acosan a un joven negro y sospechoso de asesinato. El chico colecciona libros de la Cuba revolucionaria, el único lugar donde él considera que los policías no practican el racismo. Los avezados agentes temen que el sospechoso consiga escapar a Cuba, desde donde no podría ser extraditado. Por las leyes de guerra fría que enfrentan a ambos gobiernos, su testimonio no sería válido;

así que el sospechoso tendría la ventaja de vivir una situación invertida de la Ley de ajuste cubana, que concede facilidades migratorias a los escapados de la isla comunista.

En *CSI Miami*, el taciturno Horatio Caine tiene que resolver el caso de un cubano que aparece destrozado por un tiburón, en medio de una trama confusa de tráfico de balseros, vivos y muertos, con la Pequeña Habana como telón de fondo.

Homer Simpson, por su parte, también ha tenido su misión imposible; muy similar a la que unas décadas antes desveló a Robert Dapes, el espía británico interpretado por Sean Connery bajo la batuta de Richard Lester. Homer es atrapado *in fraganti* por el FBI, y acusado de evadir impuestos, un grave delito federal. Es cuando le proponen el trato del trillón de dólares: debe ir a Cuba y matar a Fidel Castro. Si lo consigue, será perdonado. A diferencia de Robert Vesco, aquel norteamericano que escapó realmente hacia Cuba en los años setenta después de evadir los impuestos en la vida real, Simpson aparece en el polo opuesto, pues no se trata de escapar a Cuba, sino de expiar allí, previa ejecución de su máximo líder, la condena federal que pesa sobre él. Homer llega, incluso, a entrevistarse con Fidel Castro, pero éste, considerablemente más listo, consigue tumbarle el trillón de dólares.

II

El Hombre Nuevo en Berlín

Más allá de este *zapping*, para cualquier hijo de la Revolución cubana y de la guerra fría, avanzar por Berlín significa cumplir una especie de fantasía al revés y —¿por qué no decirlo?— una soñada revancha. Un sujeto nacido en (y para) el comunismo es com-

parable a un Trabant. Al contrario que esos Cadillacs que tosen su pasado capitalista por La Habana comunista, está hecho con unas piezas, armado para un destino, que se ha visto obligado a practicar el *tunning* al revés. Se ha avituallado, ahora, con piezas occidentales —dólares, economía de mercado, exilio, remesas familiares— para conseguir alargar su travesía en el capitalismo.

Para este sujeto del poscomunismo, Berlín implica algo así como vivir la metáfora del futuro que una vez fue prometido. Un futuro fugaz, hay que reconocerlo, con el éxtasis adicional que sólo alcanzan las ciudades en transición. Atravesando la noche de Berlín, he visto a algunos evocar la Barcelona de la contracultura o al Madrid de la movida. Yo, sobre todo, pienso en La Habana de los ochenta —la que Emma Álvarez Tabío clasificó como la «década ciudadana de la Revolución»— cuando los sueños de mi generación por cambiar las cosas dentro del socialismo fueron despertados de un sopapo. Esas ciudades iban sin duda hacia algún lugar, pero era el tránsito —y no el fin— lo que las hacía diabólicamente libres, aunque no fueran necesariamente más democráticas desde el punto de vista formal del liberalismo.



Esta revancha en Berlín, con todas sus paradojas, consigue incluso algo aún más intenso: me atrapa otra vez en el vicio del futuro. Porque, como dice un personaje delirante de Paul Auster, «una vez que pruebas el sabor del futuro, ya no hay forma de volver atrás».

Para los seres que hemos vivido el comunismo, el Futuro, así con mayúscula, ya ha sido habitado previamente por nosotros. ¿No nacimos y crecimos, acaso, escuchando que «el futuro pertenece por entero al socialismo»? ¿No fuimos nosotros los elegidos que creceríamos, incontaminados, sin la sombra del capitalismo hasta un mundo sin dinero y sin clases?

Ahora, recién llegados de ese porvenir, nos vemos conminados a imaginar y vivir un mundo diferente del prometido. (Como el de un Trabant en una subasta de e-Bay.) Balanceados en una cuerda floja entre el futuro perdido y el futuro posible.

Para algunas criaturas cubanas que formamos parte del engendro —y dicha esta palabra sin el menor matiz peyorativo— que un día se llamó Hombre Nuevo, en Berlín es posible conjugar momentáneamente las palabras «futuro» y «posible». Provenientes del *boom* demográfico de los años sesenta, que duplicó la población cubana hasta conseguir que esta generación constituya hoy la mayoría viva de ese emplazamiento llamado Cuba, somos una extraña mezcla del ideal ilustrado —desde Marx hasta el Hombre Nuevo de Che Guevara— y del ideal romántico —desde Frankenstein y José Martí hasta la clonación y la manipulación genética de nuestros días—. Programados para vivir en el comunismo, ahora tenemos que asumir nuestra «reprogramación» para habitar un futuro que no era el «nuestro».



Como hijos de la Revolución, los nacidos en los sesenta protagonizamos la ruptura más radical que se haya conocido con la tradición y la línea familiar en la historia cubana. En *El socialismo y el hombre en Cuba*, por ejemplo, Che Guevara nos sitúa como la primera generación incontaminada; aquellos que no tuvimos el «pecado original» del capitalismo. Aunque ello quiere decir, asimismo, que tampoco tuvimos el complejo burgués que el mismo Che atribuyó a nuestros padres. Muchos hemos vivido la Revolución con el desparpajo de entender que ésta fue hecha *para* nosotros. Y con la cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en el poder, que no han cesado de repetir que la Revolución originaria no fue hecha *por* nosotros.

En cualquier caso, Marx ya había avisado de que los hombres se parecen más a su época que a sus padres. De modo que una vez

operada esa ruptura —es decir, cuando la «época» y la socialización, mas no la familia ni el linaje, comenzaron a ser los puntos de familiaridad de los cubanos nacidos con la Revolución—, finalmente quedamos inscritos en una tradición de seres construidos, capaces de incorporar en nuestra información genética el Calibán de Shakespeare, el Frankenstein de Mary Shelley, el Hombre Nuevo del Che, el buen salvaje de Rousseau, o el superhombre de Nietzsche, posterior a la muerte de Dios que toda Revolución, en principio, representa.

Crecimos, en fin, como una amalgama complicada que estaba destinada a ser el sujeto de la Revolución en una isla que ha aparecido, según mitologías pasadas o recientes, como la Isla del tesoro, la Isla del doctor Moreau, Utopía, la Isla misteriosa, el paraíso sexual, la Llave del Golfo o la última Tule del proyecto comunista.

Todos esos seres en uno, todas esas islas en una.



Como producto de una utopía, uno va certificando —más allá de la semántica y del griego antiguo— que está fuera de lugar, y que su viaje fuera del futuro siempre tendrá algo de anacrónico. Uno se sentirá marginalmente latinoamericano, marginalmente comunista, marginalmente poscomunista, marginalmente occidental, marginalmente liberal. Sea por haber llegado demasiado pronto a algunos de estos epítetos, sea por haber llegado demasiado tarde a otros, siempre nos enfrentamos a un asunto complicado cuando debemos situarnos en el futuro. No sólo —aunque esto no debemos olvidarlo ni un minuto— porque, como hemos adelantado, regresamos de «allí», sino, y ante todo, porque en los dibujos que nos traza el porvenir, se nos convida a un mundo que hace aguas por todas partes. Así, no nos bastará con aferrarnos a creer en la democracia tal cual existe hoy, porque hemos aprendido a lidiar con ella cuando ésta manifiesta su canto del cisne, cuando pasa sus horas más bajas el *Homo democraticus*.

Cuando yo arribé, en el momento en que se desplomaba el bloque comunista, al mundo occidental puro y duro (a mi nuevo futuro), el filósofo Miguel Morey me recibió en Barcelona con el regalo de una pequeña piedra del Muro de Berlín. Unos días después, con la discreción de los verdaderos maestros, me deslizó en el bolsillo un artículo suyo que, desde el título mismo, amargaba un tanto la euforia inicial por la reunificación: «Berlín no es una fiesta».

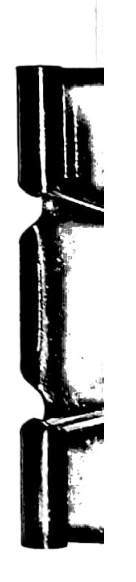


Desde entonces, no he olvidado esta alerta cada vez que he visitado Berlín. En efecto, Berlín no es, al menos, «sólo» una fiesta. Tampoco para el capitalismo. El Berlín del desplome del Muro, que simbolizó la caída del Imperio comunista, se puede leer asimismo como el derrumbe —no por más lento menos evidente— del liberalismo tal y como hoy lo conocemos. Con la caída del «imperio del mal», la obsolescencia del mundo incumbe, y mucho, al actual orden emanado del capitalismo. El Muro ha caído hacia los dos lados. Y la democracia que hoy habitamos —la democracia liberal— será quizá una condición necesaria, pero no suficiente para ese futuro que las ingenierías sociológicas —Francis Fukuyama y su fin de la historia, sin ir más lejos— previeron como una panoplia cercana al mundo aburrido y feliz de Aldous Huxley.

Si la fantasía del mundo feliz del nuevo capitalismo se ha estrellado, es también, en buena medida, debido al hecho de no escuchar, desde Occidente, las voces que provenían desde la otra parte del Telón de Acero. Esto tiene una explicación que podríamos considerar, literalmente, patética: lo que significó el *locus* de un sueño para muchos intelectuales de la izquierda occidental —el comunismo— ha pasado a ser el no-lugar de aquellos que vivían detrás del Telón de Acero. A ambos lados, se ha percibido de ma-

nera muy diferente lo que significa una utopía: para muchos de los intelectuales de Occidente —John Reed, Jean-Paul Sartre, Noam Chomsky—, el comunismo fue durante gran parte de su vida el paraíso buscado. Para mucha gente de las nuevas generaciones ha sido el paraíso perdido. Para unos era un sueño, para otros una pesadilla. Para los occidentales, su fantasía se situaba como una alternativa al individualismo; para los que vivían bajo los designios de los estados comunistas, el problema era, precisamente, la asfixia de la individualidad.

Por eso mismo, a diferencia de las utopías trazadas por Moro, Erasmo, Bacon o Campanella —que nos hablaban de un espacio cerrado en el que los sujetos apenas contaban—, ahora se reivindica el lugar del individuo como una opción interesante y, acaso, única. Quizá, lo más significativo de esta condición futura se deba al resurgir de un nuevo tipo de humanismo, pero sin las coartadas que el existencialismo, el marxismo o el liberalismo propusieron para él. Se trata de un humanismo en el cual la elección y la experiencia prevalecen por encima de la esencia —fija e invariable— con la que suelen teñirse las ideologías que se consideran eternas.



Hay otro problema de orden existencial aún más grave: estos cubanos del Hombre Nuevo viviremos para siempre bajo sospecha. No serán suficientes todas las hipotecas adquiridas con el nuevo sistema capitalista, ni todos los guiños para dar un aspecto de normalidad burguesa que consiga maquillar el «terrible» pasado comunista. Nada de eso será suficiente porque aquellos y aquellas que hemos crecido y vivido en la experiencia comunista seremos ya para siempre sujetos incómodos y escrutados. Porque la colectivización, la sociabilidad, la impudicia y la promiscuidad fueron maneras de vivir —bajo el socialismo cubano— la libertad de la carne y de los deseos allí donde el espíritu de las leyes era nulo y

lejano. Y también porque sabremos que la desembocadura de todo proyecto ulterior en el Gulag o en Auschwitz —por poner dos ejemplos extremos a los que el comunismo y el capitalismo han podido llegar— es evitable rebajando el perfil detonante de las retóricas que hoy nos hablan en nombre del Pueblo, de la Causa, de la Patria, o incluso de la Democracia.

El Hombre Nuevo, además, ha estado bajo sospecha para sus semejantes. En el propio exilio cubano, por ejemplo, esta inoculación fatal del comunismo ha sido descrita, desde el éxodo masivo por el puerto del Mariel, en 1980, hasta ahora, bajo el signo de «escorias» —inexplicablemente copiado de la represión oficial del régimen cubano—, «exilio de terciopelo», o «quedaditos». Es decir, ha sido percibido —y no ha faltado razón en esto— como un sujeto anómalo marcado fatalmente por la hoz y el martillo. Y estará, igualmente, bajo sospecha porque, como hizo con muchas consignas comunistas, compartirá los motivos del orden burgués en términos declamatorios, pero un día —o mejor, una noche— echará mano de su experiencia única y comprobará que ésta no sólo corresponde a ese pasado «terrible» que precisa ser borrado, sino que podrá emplearla como un cuaderno de bitácora, un plano para construirse un porvenir en el cual está llamado a alojarse como un extraño.

III

Normas para el parque cubano

Buena parte de la publicidad turística que hoy encontramos en Occidente ha convertido a Cuba en un país casi virtual, muy parecido a un videojuego, lo ha transformado en el escenario de una

fiesta infinita. (Y vigilada, como ha apuntado Antonio José Ponte.) Las últimas propagandas ya han sustituido la palabra *paisaje* por la palabra *escenografía*, dentro de la cual aparece, como un elemento más, la población. Hay aquí, algo más que el *atrezzo* propio de las islas turísticas, donde todo —incluidos los seres humanos— existe para ser fotografiado y clasificado.

Ese «algo» denota un regreso.

La esfera de la Cuba prerrevolucionaria —coches *vintage*, vestuario «de época», sabor tropical, la vuelta del son primigenio, la gerontocracia como portadora de la verdad— nos está diciendo que, aun bajo el modelo emanado de la Revolución, ya se experimenta un retorno al pasado (al mundo de Graham Greene). Se trata de una situación virtual en la que vuelven a convivir la misa del domingo, el empresario criollo, el colonialista español, el inversor norteamericano, el cubano como buen salvaje y las tribunas encendidas de consignas revolucionarias.



No es posible aquilatar con exactitud cuánto de conservadurismo se esconde tras las bambalinas de ese animador de parque temático, cuyas síntesis parecen encadenar a estos humanos inicialmente programados para el futuro en un presente continuo, una estación de servicios poblada de cocoteros.

Hay una literatura cubana que ha intentado captar esta tragicomedia del Hombre Nuevo como alguien que debe escoger ante una encrucijada. En *El bosque, el lobo, y el hombre nuevo* (cuento que sirvió de base a *Fresa y chocolate*, la película de Tomás Gutiérrez Alea), Senel Paz lo sitúa entre la liberación de la libido o la represión de la diferencia, entre el peso autoritario de lo social o el impulso libertario del individuo. En *La fábula de José*, Eliseo Alberto lo emplaza en un parque zoológico. El cubano, esta vez, como *Homo sapiens*, condenado a elegir entre el zoológico o la cárcel, entre lo infrahumano que se esconde en la sordidez o lo humano que

se exhibe en lo grotesco. José Manuel Prieto, por su parte, lo describe como un sujeto que, de súbito, queda prendado de un color rojo que le resulta inédito a su mirada. No proviene del comunismo, sino del mundo de la publicidad y de las marcas. Es el eslogan de Revlon —«Nunca antes habías visto el rojo»— el que lo recibe en la nueva vida y lo inserta en el «tránsito hacia lo frívolo, o lo que es lo mismo, hacia lo humano» con una ligereza liberadora.

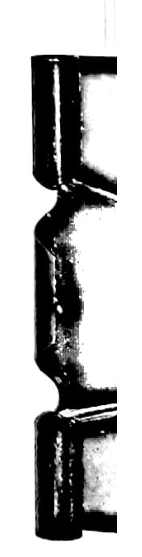
No es casual, al respecto, que el trágicamente vapuleado niño Elián fuera llevado a Disney World en su viaje iniciático por el capitalismo. Como si la terrible tragedia de sus cuarenta y ocho horas en el mar pudieran ser borradas por otras cuarenta y ocho horas entre Superman, Mickey Mouse y Betty Boop.

El Hombre Nuevo entra en el nuevo milenio como un ente romántico, antes que como un hombre ilustrado. Es un individuo marcado por la soledad dentro de lo gregario, hipercomunicado con problemas de comunicación. Sabe que ha dado un golpe definitivo a la generación fundadora de la Revolución —que persiste no obstante secuestrándolo todo con su poder y su retórica en los extremos del «problema cubano»—, si bien entiende que ha de continuar operando en minúsculas, desde «partículas elementales», como ha sugerido en su polémica novela el escritor francés Michel Houellebecq.

Una manera «particular» de asumir la realidad de la izquierda gobierna este libro. De ahí la incomodidad casi militante con el presente; la utilización de la primera persona del singular; la irreverencia ante los padres fundadores; la puesta en solfa de la existencia de una izquierda única como entidad invariable; el acto de la literatura como un ritual de continuidad en la amistad y el amor a los libros, al alcohol, a las veladas nocturnas y diurnas; la reivindica-

ción del hecho de pertenecer a la primera generación posterior a la Revolución —y eso no lo perdonan los estalinistas tropicales— que ha vivido una experiencia cosmopolita. Y no me refiero a los «viajes» de los funcionarios, sino a engendrar, vivir, trabajar, implicarse y crear en ciudades diversas: el hecho de compartir París y Miami, Nueva York y México, Moscú y Barcelona, Oporto y La Habana, algo que no ocurría desde la primera generación de la Revolución que reactivó la cultura cubana en los sesenta.

Mi viaje se produce, pues, a contracorriente de esos intelectuales de la izquierda occidental fascinados por Cuba. Y ese camino inverso, pese a los agravios que han caído sobre él, se deja leer también como una alternativa revolucionaria. Recordemos, si no, que la Revolución disparó, para los cubanos, una energía centrífuga de enorme envergadura: exilio, guerrillas en América Latina, Asia o África, miles de estudiantes en Europa del Este. Ello abrió el campo expandido hacia un mundo sin síntesis, un universo en cuya condición latía constantemente una pulsión hacia el exterior. Los intelectuales aquí leídos irradian, por el contrario, sus pulsiones hacia la isla de Cuba y evidencian una inversión en esta situación energética.



IV

Spielberg en Cuba: un reporte en minoría

En el otoño de 2002, Steven Spielberg se adhirió a esa energía y visitó La Habana. Aunque en los últimos años el Papa ha oficiado misa allí y el ex presidente Carter ha hablado de democracia; varios congresistas norteamericanos han reclamado el fin del embargo y Arnold Schwarzenegger se ha fumado un puro; los Orio-

les de Baltimore han jugado al béisbol y Kevin Costner ha recreado con Fidel Castro la crisis de los misiles; ha tenido lugar la primera feria de productos norteamericanos y Sara Montiel se ha casado, la de Spielberg no fue una visita cualquiera. Aprovechando el contagioso entusiasmo cubano, a los encargados del recibimiento no les fue difícil inundar los cines con la filmografía —futurista y fantástica, social e histórica— del director norteamericano.

De repente, La Habana se convirtió en una ciudad extraterrestre y fantástica: acechada por *Tiburón*, enternecida por *ET*, entristecida por *El color púrpura*, desconsolada por los judíos de *La lista de Schlinder*, angustiada por los esclavos de *Amity*. Como colofón a todo, el estreno de *Minority Report*, cuya clave fundamental es la anticipación. Según esta premonición de Spielberg, en 2054 a los criminales se les atrapará antes —y no después— de cometer un crimen, en un mundo posdemocrático, donde la presunción de inocencia da paso a la certeza de la culpabilidad y donde la disidencia en minoría es eliminada en nombre de la unanimidad.



En la perspectiva de esta película, algo de lo que ella propone puede interpretarse como una parábola con respecto al futuro de Cuba. Y es que no sólo la izquierda esboza cada día sus fantasías. Según las tendencias y las apetencias, a este país se le presuponen ahora mismo una buena cantidad de porvenires. Desde el futuro del *socialismo «inamovible»* (según ha dispuesto una vez más el régimen que gobierna el país desde 1959) hasta el futuro *liberal*, que apuesta por el libre mercado, la inserción en la economía global y el pluripartidismo. Desde el futuro *neoconservador*, programado como regreso a los años cincuenta, tanto en política como en los territorios de la moral y la cultura (algo que encontramos en la extrema derecha cubana y, entre otros, en la Fundación Nacional Cubanoamericana) hasta un futuro *norteamericano* (sueño anexio-

nista que colocaría a Cuba en una situación aproximada a la de Puerto Rico, bajo una influyente tutela de Estados Unidos). Desde el futuro *latinoamericano* (un pobre porvenir, con un país dependiente de las remesas de sus exiliados, corrupción estructural y crisis continua) hasta un futuro *ruso* (el cual transitaría por lo que se ha dado en llamar «terapia de choque» —el paso directo del socialismo al capitalismo más salvaje— en medio de un caos liderado por esa mezcla explosiva entre la vieja *nomenklatura* y las nuevas mafias). A todo esto, cabría añadir propuestas balanceadas entre la ruptura y la continuidad (como expone buena parte de la socialdemocracia cubana, tanto en la oposición interna como en el exilio). Por lo que respecta a los católicos —muy activos después de la visita del Papa—, han visto abierto, literalmente, el cielo, ante la posibilidad de presentarse como una bisagra entre el actual y el próximo régimen, con el peligro que esto supondría a la futura laicidad del Estado cubano.



Más allá de las fronteras cubanas, Europa y Estados Unidos tienen también sus modelos para armar el puzzle del futuro cubano. Mientras la Comunidad Europea, tímidamente, se presenta como alternativa a Estados Unidos intentando por un lado favorecer las inversiones económicas y, por el otro, castigar a La Habana por sus carencias democráticas, buena parte de la izquierda europea hasta ahora simpatiza con un gobierno que, en buena medida, capitaliza el arsenal romántico de la Revolución, el enfrentamiento al imperialismo y, de modo más actualizado, el movimiento antiglobalización.

En Estados Unidos tiene lugar una intensa controversia entre los pragmáticos —Wall Street, los sindicatos agrícolas, fuertes grupos de presión política, así como corrientes progresistas—, que ci-

fran el futuro en las posibilidades de invertir de inmediato en Cuba, y los representantes de la línea dura —entre ellos el ultraconservador senador republicano Jesse Helms, el demócrata Torricelli, el *lobby* cubanoamericano—, que consideran que el embargo ha de mantenerse como un seguro indispensable de la transición.

Es sin duda el embargo la disyuntiva más incómoda que reúne o separa a estos grupos. Desde el gobierno cubano hasta algunas zonas del liberalismo, se dibuja un amplio espectro que considera, según el caso, a ese embargo como una política injusta, no funcional, o, lo que resulta peor, una coartada política mediante la cual el régimen cubano justifica la crisis económica, su escasa capacidad de apertura política y la justificación idónea para no propugnar cambios fundamentales en materia de democracia y libertades individuales. A favor del embargo están, por lo general, los grupos de la derecha y extrema derecha cubana del exilio, así como los núcleos más beligerantes de la disidencia interna. Éstos equiparan la situación cubana a la Sudáfrica del *apartheid* —poco importa que hoy Estados Unidos haya normalizado sus relaciones con China y Vietnam, antiguos enemigos— e insisten en que una situación de bloqueo económico, incluso más riguroso que el actual, provocaría el estallido del régimen de la isla desde una estrategia pensada bajo el lema de «convertir el *hungry* en *angry*» (el hambre transformada en furia). Una demagogia que estaría dispuesta a compartir la furia pero no parece dispuesta a hacer lo mismo con el hambre, que se dejaría bajo el protagonismo exclusivo de los que viven en la isla.



Al final de *Minority Report* hay siempre algo que disiente de la prescripción de culpabilidad, que posee el secreto de la sorpresa, el don de la anomalía, la voz minoritaria que rompe con la falsedad de lo unánime. Cabe la posibilidad de que, por la avenida del Prado, o por el Parque Céspedes, quién sabe, haya quizá un per-

sonaje que avanza sigiloso, acaso imperceptible y anónimo, con el arcano del país en una bolsa gastada.

Es posible que este hombre o esta mujer no compartan el optimismo inagotable de algunos miembros de la izquierda occidental con respecto a Cuba. Ya habrá aprendido que la esperanza es buena, pero con todas las alarmas a punto. En este sentido, un pensador socialista de la generación del Hombre Nuevo, como Víctor Fowler, ha lanzado desde la isla esta agónica certeza: «Estoy convencido de que un capitalismo transnacional y voraz, como el presente, por debajo de sus máscaras democráticas, tiene todavía menos que ofrecer al pueblo cubano que este socialismo desgastado de hoy». Pero no duda en certificar el espacio sin salida al que está sometida la tragedia cubana en su amplio catálogo de contradicciones, pues el socialismo, «preso de sus contradicciones, no sabe cómo resolverlas y el capitalismo, fiel a sí mismo, no puede sino agravarlas».



Rafael Rojas, un liberal procedente de esa misma generación, tampoco es demasiado optimista y ha intuido un porvenir basado en una trágica tardanza: «Hoy Cuba es apenas una nación poscomunista. Mañana, simplemente será una democracia sin nación, un mercado sin república».

Hay otro asunto de primer orden que es imprescindible atender en una salida neoliberal. Pese al paternalismo y la apoteosis de la gerontocracia que rodea el problema cubano —envejecimiento de sus líderes, reciclaje de los músicos ancianos de *Buena Vista Social Club*, veneración de la tecnología automotriz de los años cuarenta y cincuenta—, en toda perspectiva de futuro hay latente un asunto generacional. Y por más que a muchos les duela aceptarlo, no serán los fundadores de la Revolución ni del Exilio —hoy

casi todos más que septuagenarios— los sujetos del cambio cubano. Serán los jóvenes. Y resulta que esa mayoría de cubanos han nacido y crecido con la Revolución. Así, de la misma manera que es un error pensar —como piensan los, cada vez más escasos, fundamentalistas— que Cuba se limita a la Revolución, no partir del cambio radical —en lo simbólico y en lo cotidiano, en lo cultural o en lo sexual, en lo familiar y en lo racial— que ha significado esa Revolución sería un funesto error para perfilar el futuro de la isla.



No menos complicado se les presenta el asunto a aquellos que sueñan con un futuro socialista para Cuba en las peculiaridades de esta era global. Lo primero es que será prácticamente imposible que éste no pase por la democracia formal, ese estado que Sloterdijk ha calificado como una «fatalidad todavía por pensar». Y al concepto, innegable, repetido por el régimen cubano de que derechos humanos es educación, salud y no pasar hambre, será difícil no añadir elecciones plurales, derechos individuales, regreso de los exiliados, fin de la persecución por ideas políticas, desmantelamiento de la censura ideológica y un largo etcétera. Las variantes socialistas tendrán que saber otras cosas: aun cuando su poder saliera del actual régimen o incluso de unas elecciones democráticas, no es factible imaginar que podrán gobernar en unanimidad, acaso ni siquiera en mayoría. Estarán acompañados de opciones, contrincantes, ideologías contrapuestas, debates plurales, expresiones diversas, medios de comunicación adversos. Incluso, tendrán que estar preparados para no estar en el poder. Bien porque los enemigos del socialismo actúan de cara a las urnas y les derrotan legítimamente, bien porque esos enemigos son capaces de una conjura internacional para derrocarles con las peores armas. El ejemplo de la Revolución sandinista —causado en parte por la guerra de desgaste de la contra y en parte por su descomunal corrupción— es

un buen ejemplo del primer caso: una revolución que pierde el poder en un juego democrático aceptado y promovido por ella misma; mientras que el golpe de Estado contra la Unidad Popular en Chile es un nefasto ejemplo de lo segundo.

V

La pereza, el goce y otras armas revolucionarias



Entonces, ¿qué hacer? He aquí la famosa pregunta de Lenin, que persiguió a Alfredo Triff en Miami hace más de una década. Y que me persigue ahora a mí mismo en Berlín, donde bulle esa fiesta transitoria, llena de interrogantes.

¿Qué hacer?

Quizá sea conveniente apelar a la sencillez de las palabras. Si comunismo, para Maurice Blanchot, no era otra cosa que el acto de crear comunidad —si se trataba de una «comunidad inconfesable, mejor»—, podríamos adherirnos al sentido fáctico que propone esta frase.

Las fiestas también poseen su pragmática y, como alertaba Morey, más allá de la fiesta se podrían encontrar respuestas al mundo de hoy.

Así, en el paseo por Berlín, podrían darse cita, y podrían citarse, tres pensadores muy útiles para una cultura poscomunista, pues concentran su atención en la zona menor del ocio y el goce. Podemos seguir a Paul Lafargue, por ejemplo, y tratar de comprender en qué punto es posible inscribir, en nuestros días, su reivindicación de la «pereza». O a Bertrand Russell y su alternativa al capitalismo en términos relativamente semejantes: mediante la vindicación de la «ociosidad». O a Slavoj Žižek y su persistencia crítica

al capitalismo desde una izquierda poscomunista que reivindica «las metástasis del goce» y se niega a comulgar con cualquier forma de Gulag como mal menor del socialismo.

En *El derecho a la pereza* Lafargue habla, todavía timorato y en la línea de Marx, sobre la reducción del horario laboral, algo a lo que se aplica de forma pasajera en su introducción. Allí trata de comprender la colectivización de las empresas y reducir la jornada laboral (algo así como lo que han conseguido los funcionarios de la Comunidad Europea en la última década). Clama por otra «organización del trabajo». Insiste en democratizar, incluso, la valoración de todo aquello que han producido los trabajadores. Todavía no ha desatado el anarquismo lujurioso, romántico (y vago) que vendrá después. Pero pronto se percata de que lo suyo no es ir contra la productividad del capitalismo, ni contra el concepto de plusvalía, ni contra todo aquello que ya Marx, su propio suegro, había descubierto de forma insuperable en su época y en lo que él no tenía nada más que aportar. Lo que sí tiene Lafargue que no posee su ilustre suegro —nadie como el antillano para saber de las rémoras moralistas del fundador del comunismo— y que lo hace estar más en línea, digamos, con Engels, es su ataque frontal a la moral del capitalismo y a su iglesia fundamental, que es la del trabajo como ente sagrado. Por eso ya se desmelena en el capítulo primero de *El derecho a la pereza* con una cita de Gotthold Ephraim Lessing, que nos incita a ser perezosos «en todo», excepto en «amar», «beber» y «ser perezosos». Ya Lafargue, a estas alturas, deja de preocuparse por la justicia de la jornada laboral —el tiempo que se está en el trabajo—, y se pasa directamente a precisar lo que podríamos hacer fuera de ese tiempo que no pertenece —que no pertenece del todo— al capitalista. Sus dardos, entonces, se disparan de lleno contra el «profundo frenesí del trabajo», esa «degeneración intelectual», esa «deformación orgánica», esa «aberración



mental» que «los curas, los economistas y los moralistas han sacrosantificado».

El derecho a la pereza contradice el *dictum* de Marx en el *Manifiesto comunista* —«Proletarios de todos los países, ¡Uníos!»—, para invitarnos a algo así como «Proletarios de una misma fábrica: ¡Dispersaos!».

No es casual que mientras Marx se nutre —y no podía ser de otro modo puesto que la grandeza llama a la grandeza, la fuerza a la fuerza— de Shakespeare, Lafargue encuentra sus fuentes más preciadas en Rabelais o Quevedo, y en autores «desconocidos de las novelas picarescas», donde abundaban las comilonas y la fiesta.

Lafargue se deja recuperar, así, como un pensador poscomunista en varios sentidos: en la reafirmación del compromiso privado ante la dictadura de aquello que se entiende como público (y que finalmente dista mucho de ser lo social); en la confirmación del individuo como sujeto desestabilizador del capitalismo; en la comprensión de la utilización de la tecnología para conseguir su alternativa —hay más de un punto en que parece proponer «que las máquinas trabajen por nosotros»—; en el rechazo a la idea de «el que no trabaje, que no coma», que va desde 1831 hasta la Comuna de París, y que no es más que el triunfo de la moral burguesa entre los mismos trabajadores; en la idea de que el capitalismo somete por adicción, como el narcotráfico contemporáneo por ejemplo —su problema no es ya el «de encontrar productores y duplicar sus fuerzas, sino de descubrir consumidores, excitar sus apetitos y crearles necesidades ficticias»—; en su crítica a los intelectuales que invocan a la Revolución siempre y cuando esto no les lleve a romper del todo con sus patrones.

Es normal que esta invocación al espíritu lafargueano —con más de romántico que de comunista, con más de libertario que de

liberal— tenga lugar en un paseo por Berlín, la ciudad símbolo del desplome del bloque comunista. Y es que esas sociedades, organizadas bajo el trabajo y la supuesta supremacía de los obreros se vienen abajo en 1989, el mismo año que sale a flote Microsoft y otras formas de trabajo que plantean (o deberían plantear) otros modos de lucha y reivindicación.

No sería exagerado afirmar que el Muro de Berlín fue derribado porque la gente estaba, literalmente, cansada.

De algún modo, Lafargue se convierte en un pensador post-Berlín, y sus ideas obtienen carta de ciudadanía en esta época. Visto así, Lafargue se comporta no sólo como un buen pensador sino incluso como un buen cubano, culturalmente hablando. Sobre todo si tenemos en cuenta que el primer ensayista de ese país, José Antonio Saco, abrió fuego con un libro seminal para esta ideología, en el que recorría unas «memorias de la vagancia».

Después de Lafargue, el rastro subversivo del ocio ha seguido caminos interesantes, pequeñas *delikatessen* que reafirman su carácter pionero y afinan la puntería a la hora de pensar una izquierda post-Berlín. Bertrand Russell, por ejemplo. En su *Elogio de la ociosidad*, Russell avanza por el piélago de la vagancia como alternativa a la ética del trabajo. Los escritores del ocio suelen tener sentido del humor. Ése es el caso de Russell, en quien también hay algo de biográfico en un tema tan importante. Russell recuerda que, como casi toda su generación, él también fue educado en el espíritu del refrán «La ociosidad es la madre de todos los vicios».

La revolución, probablemente, ya no sea transgresora, pero la transgresión, posiblemente, sí que sea revolucionaria.

Por eso, cuando Bertrand Russell entra en el mundo vacilón del ocio y la negación del trabajo, siente que sus opiniones expe-

rimentan «una revolución». Y sigue así: «Creo que se ha trabajado demasiado en el mundo, que la creencia de que el trabajo es una virtud ha causado enormes daños y que lo que hay que predicar en los países industriales modernos es algo completamente distinto a lo que siempre se ha predicado».

Claro que en las culturas mediterráneas, no digamos ya las caribeñas, que vieron nacer a Lafargue y a un servidor, el ocio es mucho más fácil. «En los países que no disfrutan del sol, la ociosidad es más difícil y para promoverla se requeriría una gran propaganda.» Y, acto seguido, apostilla: «Espero que después de leer las páginas que siguen, los dirigentes de la Asociación Cristiana de Jóvenes emprendan una campaña para inducir a los jóvenes a no hacer nada. Si es así, no habré vivido en vano».

Con este calibre ya había disparado Bertrand Russell antes de presentar sus «propios argumentos en favor de la pereza». Russell deplora que la gente que se jubila se dedique a hacer otros trabajos y se mantenga activa desde el punto de vista productivo, en el sentido tradicional del término. Asimismo, la emprende contra los ahorradores («el verdadero malvado... es el hombre que ahorra»). ¿Por qué? Pues porque el hombre que guarda obsesivamente el dinero no está haciendo otra cosa que prestar sus ahorros «al gobierno».

Es cierto que los bancos hoy abarcan casi por completo esa función, pero aquí Russell enlaza su ideario con el tema de la guerra, que le preocupó siempre en extremo. No ahorrar, transgredir, holgazanear, ser, en fin, perezoso, un poco crápula, moralmente un vago —ejecutar *the right to be lazy*—, es, en buena medida, hacer oposición. No se trata de contraponer trabajo a capital, un par dialéctico desde el que podemos adivinar la victoria del más fuerte, sino de aventurarnos a unir, en un haz, vagancia y transgresión, paro y dinero. A fin de cuentas, en esa línea, toda implicación en el sis-

tema llevará parte de nuestro dinero al «pago de deudas de guerras pasadas o en la preparación de guerras futuras». Y concluye: «El hombre que presta su dinero a gobiernos se halla en la misma situación que el malvado de Shakespeare que alquila asesinos».

Russell prefiere una buena juerga a un mal ferrocarril, un placer bien disfrutado a un trabajo mal empleado. En una buena juerga hay mucha gente que se beneficia: «El carnicero, el panadero, el traficante de alcohol». Y si gasta el dinero «en tender rieles en lugares donde los tranvías resultan innecesarios, habrá desviado un considerable volumen por caminos en los que no dará placer a nadie». También se siente perplejo ante la idea extendida de que el hombre que gasta su dinero en una empresa que fracasa es algo así como un mártir, mientras aquel que lo derrocha con la vista puesta en el placer es un frívolo incorregible. Desde luego, Russell no elogia a terratenientes ni gente que derrocha el dinero que le han producido otros.

Russell es también un pensador aplicable a esta era nuestra de Microsoft y de nuevas tecnologías. A este tiempo en el que podemos producirnos nuestro propio dinero entrando a hurtadillas en el sistema. Allí donde el día y la noche, días entre semanas y fines de semana, hogar y centro de trabajo, no son escalas diferenciadas sino amalgamas que suelen confundirse. Un estudio de diseño que recoge el dinero de más de una marca corporativa, a una hora de la tarde o de la noche se transforma y se dedica a hacer revistas alternativas o carteles contra el sistema, tiene un territorio que sirve de vivienda y otros menesteres horizontales, comienza la fiesta en un momento dado y las mesas se convierten en verdaderas barras libres y zonas de *dj*. Es posible que allí se siga discutiendo acerca de los proyectos que se traen entre manos pero ha cambiado la escala y la proporción del tempo, la química ha trabajado lo suyo, lo ético y lo etílico, lo litúrgico y lo lisérgico, lo trascendental y lo

orgiástico, han comenzado a avanzar descubriendo otro territorio de creación y destrucción bastante parecido a la libertad. Mucha gente hoy ansía llegar a expandir esa proporción, explayar el placer e inocular con sus efectos «nocivos» la forma de producción que todavía nos mantiene integrados en el capitalismo.

No es visible ahora algo como el bloque comunista. Además de poco posible, eso es poco deseable. El mismo Russell, en una nota al pie, no da demasiado crédito a la URSS, donde «los miembros del Partido Comunista han heredado ese privilegio de los guerreros y los sacerdotes». «El concepto de deber, en términos históricos, ha sido un medio utilizado por los poseedores del poder para inducir a los demás a vivir para el interés de sus amos más que para su propio interés.»



Veamos la vehemencia de Russell acerca de su propia situación dentro del socialismo: «Aun cuando soy un socialista tan convencido como el más ardoroso marxista, no considero el socialismo como un evangelio de la venganza proletaria».

Bertrand Russell sospecha de la deriva política de los estados surgidos de la Revolución comunista. Desde «que los bolcheviques disolvieron la asamblea constituyente rusa se ha desarrollado una doctrina diferente, según la cual, cuando un gobierno socialista ha llegado al poder por medio de una revolución, sólo sus más ardientes defensores han de tener el poder político».

Claro que el trabajo puede ser importante para la civilización. Los aristócratas atenienses no hubieran construido sus monumentos culturales sin la esclavitud. Pero el trabajo «era valioso, no porque el trabajo en sí fuera bueno, sino porque el ocio es bueno». Lo que resulta en la «técnica moderna», resulta similar a lo que hoy es posible apreciar en las nuevas tecnologías, la posibilidad que nos ofrecen de «distribuir justamente el ocio, sin menoscabo para la civilización».

¿Cómo oponerse a la jornada de cuatro horas de trabajo propuesta por Russell? Esta idea «escandalizaría a los ricos», dice Russell, «porque están convencidos de que el pobre no sabría cómo emplear tanto tiempo libre». Yo sí sabría, y de hecho conozco a más de uno dispuesto ofrecer cursos y talleres sobre cómo emplear el tiempo libre, dónde están los *happy hours* más interesantes de la ciudad, los cines más baratos, los sofás más adecuados para la siesta, el sexo placentero de la tarde o la mañana cuando la gente está en su oficina, el uso más adecuado de los baños públicos, las salidas al aire libre en períodos de tiempo más reponedores.

La manera en la que Russell entiende la primera posguerra del siglo XX tiene mucho en común con lo que podríamos pensar sobre esta posguerra fría que vivimos. Según Bertrand Russell, en tiempos anteriores a su experiencia, podíamos ver en la política inglesa de 1860 el espíritu de las ideas de Adam Smith de 1776; la política alemana previa al fascismo se traslucía en el Fichte de 1807; la política rusa desde 1917 ya venía anunciada por el *Manifiesto comunista* de 1848. Mas en plena época de Russell, este no encontraba esa proporción.

Es lo que nos ocurre ahora a nosotros mismos en la posguerra fría.

Me gusta de Russell su manera de ejemplificar, su sentido del humor, su desaprobación del recurso a la fuerza, excepto en la legítima defensa del Estado, su sueño por vía de la persuasión y el talento de un «socialismo venturoso». Cuando hablamos de arte y literatura, Russell sabe «cuánto sufre la literatura a causa del interés comercial». Pero entiende que «ha de admitirse que el socialismo podría hacer las cosas todavía peor». ¿Por qué? «Desde el momento en que la edición sea un monopolio del Estado, será fácil para el Estado ejercer una censura poco liberal.» Y remata algo completamente contemporáneo: «Actualmente hay

una sobreabundancia de libros, de la misma manera que su calidad escasea».

Este nuevo hedonismo que se practica en la fiesta efímera de Berlín no tenía, hasta hace muy poco, mucho prestigio, algo bastante comprensible, puesto que lo individual ha sido tratado por lo general como sinónimo de lo egoísta. Slavoj Žižek, el escritor esloveno, tiene sin embargo una proposición muy fructífera sobre las alternativas del territorio individual, en los ámbitos donde podemos captar el «goce como factor político».

En este sentido, Žižek se separa del arquetipo del disidente —Solzhenitsyn o Havel, por ejemplo— y se sitúa en otro espacio que le permita practicar una crítica doble: contra la izquierda bienpensante del primer mundo y contra la idea convencional que ha tenido Occidente sobre la disidencia. Es ahí donde aparece Kundera; como un enigma «de la vida cultural en la Europa oriental poscomunista». Žižek está intrigado por este asunto: «¿Por qué Milan Kundera luego de la victoria de la democracia, sufre una suerte de excomunión en Bohemia? Sus escritos son rara vez publicados, los medios lo ignoran, todos sienten cierta incomodidad al hablar sobre él…». La respuesta, para Žižek, no puede ser más contundente: «Kundera transmite un mensaje que resulta insoportable para la conciencia democrática "normalizada"».

Kundera o Žižek, como antes Lafargue o Russell, resultan ideólogos originales para el poscomunismo porque son capaces de ofrecer islotes de la vida privada como pequeños escondites opuestos a los designios del totalitarismo, bien sea la dictadura anterior del Estado comunista, bien sea la actual dictadura del Mercado capitalista.

Esta doble disidencia los sitúa en la cuerda de un dúo de artistas plásticos que alcanzó notoriedad en el Nueva York de los años

ochenta: Komar y Melamid. Ellos provenían de la Unión Soviética, donde se habían dedicado a componer cuadros enormes, en el estilo grandilocuente del realismo socialista. Sólo que, en lugar de loar las proezas del gobierno, manifestaban una ironía corrosiva contra el régimen soviético, dejaban al desnudo los artilugios de su represión y mantenían activa una crítica, inteligente e incómoda, que terminó por llevarles al exilio en Estados Unidos. Una vez allí, Komar y Melamid observaron que algo del halo autoritario de sus antiguos cuadros flotaba, también, sobre la política norteamericana. Y comprendieron, entonces, que su disidencia antiestalinista no se había agotado, de modo que se dedicaron a hacer algo parecido con Ronald Reagan en el territorio norteamericano.



Slavoj Žižek se incluye en esa especie minoritaria que, una vez, reconocida la crítica contra el estalinismo, ha visto necesario enfilar la disidencia hacia los desmanes del capitalismo y su manera de enmascarar, por mediación del mercado, las represiones más diversas. Esto es lo que se aborda, directamente, en *¿Quién dijo totalitarismo?*, un ensayo agudo, lleno de sentido del humor, que cuestiona la autoridad absoluta de Hannah Arendt en la idea que hoy tenemos sobre el totalitarismo —un signo inequívoco de «la derrota teórica de la izquierda», que ha aceptado «las coordenadas centrales de la democracia liberal»—, y continúa con el medio académico «radical» hasta desgranar los distintos modos de asumir el peligro totalitario por parte de posmodernistas, neoliberales, multiculturalistas y un largo etcétera. Todos ellos, a juicio de Žižek, han utilizado en la posguerra fría el concepto totalitario como un comodín para acusar cualquier intento de salida radical al statu quo. Al mismo tiempo, Žižek critica la tardanza de Occidente a la hora de afrontar la crisis de los Balcanes, su falaz irrupción en los antiguos países comunistas y la pretensión de legislar los cambios en esas sociedades.

«Lo importante no es lo que Occidente debe hacer sino lo que no debe hacer.»

Žižek aplica una conciencia crítica que, sin las rémoras del intelectual orgánico occidental ni las del intelectual disidente del Este —aunque bordeando ambos modelos— sabe dar un paso adelante, encarar el horizonte de otro modo y establecer una crítica a las dos caras del espejo moderno. Consigue, además, atinar en ambas dianas con esta disidencia doble que marca un nuevo horizonte en el pensamiento poscomunista.

La efervescencia que bulle hoy en Berlín es hija directa de la caída del bloque comunista, ese problema mal gobernado por la derecha y mal asimilado por la izquierda. Ante esa mala administración, emerge una fiesta próxima al punk, enfática con el presente, como si el mañana no existiera. Una fiesta capaz de corromper las distancias entre el ocio y el trabajo, el día y la noche, el espacio privado y el público, la libertad y la necesidad, el fin de semana y los días de trabajo, la liturgia y la lisergia. Ocurre, sin embargo, que el mañana sí existe. De hecho habíamos acordado que estábamos en él. Y no hay bacanal que sea eterna, pues no hay cuerpo político que la aguante ni cuerpo económico que la sostenga.



¿Será este aclamado momento de Berlín tan sólo la coartada del tránsito a la moral normalizada del capitalismo? ¿O podemos intuir en esta fiesta un puente diferente para la cultura y la sociedad del poscomunismo?

Mientras, el paseo en el Trabant continúa, a medio camino entre dos mundos, y avanza cargado con estas preguntas. Sólo que en los fantasmas que inquietan su trazado, no tienen —como pretendían en el siglo pasado— todas las respuestas sobre el porvenir.

VI

El almuerzo poscomunista

Seguimos en Berlín, Prenzlawerg. Y así como al principio de este libro Sartre seguía a Walter Benjamin y prefería el fuego a la ruina, me viene el recuerdo de un marxista andaluz, Pedro G. Romero, y su idea de que no basta con el «fantasma», hay que seguir también al «esqueleto».

Si no esqueleto, pronto los fantasmas de este libro se harán carne y podrán encontrarse en un bar posmoderno: lleno de colores. Lo bordean restaurantes vietnamitas, chinos y turcos. Hay negros y asiáticos que entran y salen del bar marcando el estilo de los nuevos tiempos. Berlín Este está lleno de estudiantes. Los antiguos edificios comunistas, antaño la arquitectura perfecta del panóptico (las acciones de todo el mundo eran vistas, sospechadas y fichadas por el prójimo para la Stassi), hoy significan —a la vista del Berlín reunificado— un soplo humano de promiscuidad ante la disposición fascista del otro Berlín (el antiguo Berlín del capitalismo).



Aquí, como en cualquier otra urbe de Occidente, planea sobre las calles un síntoma sobrecogedor y al mismo tiempo irrevocable: la ciudad occidental abandona sus antiguas funciones —las funciones de la vida moderna— y empieza a ser «otra cosa». Como un monstruo independiente que se desarraiga de sus pasadas representaciones y pertenencias, se ha situado en una dimensión posterior. Así, la ciudad como territorio de congregación y trabajo, ha dado paso a la ciudad como ámbito de atomización y de ocio (o desempleo); el perímetro que hasta hace muy poco funcionó como fantasía de encuentro y realización se transforma ante nuestros ojos en un espacio de pérdida y fracaso; la ciudad concreta —París, Roma, Berlín, Chicago— pierde sus contornos y da lu-

gar a la ciudad abstracta. Por su parte, las ciudades utópicas —las de Moro y Erasmo, las de Bacon y Campanella— ya no son útiles para imaginar la urbanización de la ciudad global, pues ésta se ha colocado más allá del horizonte de las cosas soñadas, donde flota como una plataforma independiente que va describiendo la parábola de su propio naufragio. De modo que eso que continuamos llamando «la ciudad», ha desembocado en lo que muy bien podría comprenderse como una entidad *poscapital*, en el doble sentido de este concepto. En parte, por alusión al hundimiento de su antigua función de representación (la ciudad como capital de un país, un Estado, una nación, una comunidad) y, en parte, por el sentido de su ubicación en el *poscapitalismo*, en un tiempo en el cual los hechos urbanos vienen marcados por nuevas economías en las que el ritmo del capital, como sucede con la música electrónica, en vez de producirse se programa; en lugar de reproducirse simplemente comienza a reiterarse. Tal vez por ello, estos espacios, en los que tenemos la sensación de un tedio enorme, comienzan a ser habitados y deshabitados desde una extraña paradoja: aun en las más descomunales megalópolis —incluso más en ellas que en ningún otro lugar— esta era de la superpoblación es la que ha producido más solitarios.



Tal vez lo que hoy habitamos no es necesariamente una ciudad, sino un estadio posterior en el que experiencia y vida, habitar y vivir, son pares divorciadas irremediablemente. Acaso estemos en ese punto en el que la ciudad, como la máquina de escribir, o como una cámara fotográfica en las manos de un turista, ha dejado de ser un útil para pasar a convertirse en algo «utilizable» —como un antiguo disco de vinilo en la maleta de un disc-jockey

Todo esto es importante, pero a la larga secundario, para los personajes que ahora mismo beben en el bar. Seres que han trascendido las fronteras del tiempo y el espacio.

¿Quiénes son estos personajes? Como en la famosa caricatura del Almuerzo Estructuralista —Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Barthes...— aquí están frente a sus copas respectivas Sartre, Oliver Stone, Manuel Vázquez Montalbán, Régis Debray, Graham Greene, Robert Redford.... La lista nunca es fija, crece o disminuye según la intensidad de la conversación, la capacidad de asimilación del alcohol y de los compromisos diversos de estos personajes.

Pueden entrar y salir casi hasta el infinito músicos y actrices, escritores y directores de cine, periodistas y filósofos. Pueden llamarse Allen Gingsberg y Cartier Bresson, Billy Joel y Gina Lollobrigida, Rita Coolidge y Danny Glover, Noam Chomsky y Kris Kristofferson, The Weather Report y Manu Chao.

Hay una representación latinoamericana: Mario Benedetti. Ya es octogenario, conoce perfectamente el alemán —¿Cómo olvidar su intervención en *El lado oscuro del corazón*?— y dormita cansado de un largo viaje: el *jet lag* es implacable aún con los inmortales.

—Lo primero que debemos saber es que Cuba no es un país normal —dice Régis Debray ante la mirada comprensiva de su maestro Sartre—. Es una revolución, y las sociedades en revolución no se analizan igual que nuestras aburridas democracias occidentales. Pero, además, no es sólo una revolución; es una revolución en la revolución.

—Yo diría más —apunta Sartre—. No es sólo una revolución en la revolución, sino algo más importante: es una revolución sin ideología, en la que el pueblo define los esquemas teóricos.

Benedetti despierta de su letargo y apuntilla sin miramientos:

—Y hay mulatas en todos los puntos cardinales.

Con la misma, regresa a su ensueño.

—No podemos olvidar —dice Stone sorbiendo una cerveza—

que además de todas esas teorías de la vieja Europa, los norteamericanos estamos fascinados por un enemigo indoblegable, un boxeador que no cae: Fidel Castro. Debo añadir que un hombre de palabra. Desde Roma no se veía un Aníbal de estas características.

—Yo, precisamente, lo consideré un Atlante —espeta Vázquez Montalbán—, y ésa es la portada de mi libro *Y Dios entró en La Habana*. Sólo les advierto —y aquí el padre de Carvalho sorbió sabia y lentamente su whisky— que si bien Dios entró en La Habana, mi libro nunca pudo entrar…

—Pamplinas —dice Graham Greene, mientras le da con solvencia a su gin-tonic—, las prohibiciones que imperan en Cuba no son demasiado distintas a las que conocemos en Occidente. Díganme ustedes, señores míos, ¿cuál es la sociedad que no reprime al que la contesta? Ésa es la razón por la que escribí *Nuestro hombre en La Habana*, que trata sobre la época final de Batista. A Fidel no se le puede comparar con un Chirac o un Blair, ni siquiera con un Aznar. Hay que compararlo con el monstruo al cual sustituyó: Batista. Y con él, a todos esos cubanos con las maracas en las manos, satisfaciendo a los turistas y prostituyéndose. ¿Dónde se encuentra hoy eso en Cuba?



Después de un largo bostezo, Benedetti regresa a la conversación:

—Y hay mulatas en todos los puntos cardinales.

Un silencio sobrecoge entonces a toda la mesa. Marx —Karl Marx— entra en el bar formidable de Berlín Este. El maestro no va solo. Quiero decir que el humano Marx va acompañado. Ya sabemos que los genios van siempre solos, aunque los acompañe la multitud. En este caso, Marx —Karl Marx— está acompañado por un joven con una estampa algo exótica. Se sientan, ambos, en la mesa contigua de nuestros amigos, que se dedican a escuchar la conversación.

El joven se llama Paul Lafargue, Pablo Lafargue para los cubanos. Pretende a Laura, la hija de Marx y, por qué negarlo, la tiene totalmente seducida. Lafargue, de Santiago de Cuba, ella, alemana, de la vieja Europa. Lafargue carece de importancia para aquellos grandes de la izquierda que sólo tienen ojos y oídos para el maestro, imbuidos, acaso, de una secreta superstición. Si el maestro ha aparecido allí, junto a ellos, es porque trae la clave de la liberación del proletariado en nuestra era global.

Ésta es, sin embargo, la conversación que ellos escuchan:

—Si quiere continuar sus relaciones con mi hija tendrá que reconsiderar su modo de hacer la corte —dice Marx—. La intimidad excesiva está fuera de lugar, sobre todo teniendo en cuenta que habitan en la misma ciudad.



—Nos amamos y nos amaremos en libertad, como propugna nuestra filosofía revolucionaria, incluidos mis ímpetus —aclara el cubano.

—O usted se comporta o Laura quedará muy lejos de usted. Ya advertí que un mestizo como Bolívar no podría liberar a un continente y ahora le advierto que si usted defiende su temperamento criollo, es mi deber interponer mi razón entre su temperamento y mi hija.

Sólo Benedetti habla en medio de la monserga del gran Marx:

—Y hay mulatas en todos los puntos cardinales.

Ése es el momento preciso en el que Marx y Lafargue (este último abona las dos cervezas a medio consumir) se levantan para abandonar el recinto.

Yo, tras ellos.

Sigo al suegro y al yerno, fascinado, no voy a negarlo, por la figura de aquel cubano que, en mi particular y disparatada teoría, escribió *El derecho a la pereza* contra su suegro y situó el vacilón y la vagancia como verdadera liberación del proletariado. No sólo

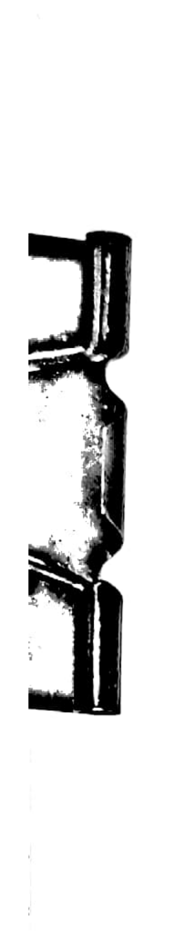
eso: Lafargue, a quien en Cuba incomprensiblemente no se venera, tuvo tiempo de casarse con la hija de Marx, hacer un pacto suicida con ella, ser protagonista del partido socialista español y el francés y, una vez cumplido el suicidio, soportar la despedida de duelo de Lenin en un frío cementerio de París.

Como podemos suponer, suegro y yerno no se van juntos. Marx parte, posiblemente, hacia la eternidad, Lafargue se adentra en el Berlín poscomunista, en la ciudad posterior a la caída del Muro. Compra unos discos de música electrónica en Prenzlawerg, se apunta la fecha de la Love Parade, come en un restaurante vietnamita —Cho—, y adquiere después unos libros en inglés en una tienda dedicada exclusivamente a los Cultural Studies. Yo le sigo de cerca (esperanza y alerta, no olvidemos esto).

Todavía hoy intento seguirle de cerca e imaginar la Revolución por esa vía menor, individual y libre que Lafargue cifró una vez y la izquierda no ha sido capaz de escuchar.

Ésa es mi fantasía.







CRÓNICA

¿Qué tienen en común Jean-Paul Sartre y Oliver Stone; Régis Debray y Sydney Pollack; el músico Ry Cooder, que dio a conocer *Buena Vista Social Club*, y el director de cine Richard Lester, que dirigió a los Beatles; Giangiacomo Feltrinelli y Max Aub; Graham Greene y David Byrne?

Además de ser o haber sido, cada uno a su manera y condición, reconocidos iconos intelectuales de la izquierda occidental, estos ilustres personajes han compartido su pasión por la Revolución cubana. A desentrañar las causas, profundas o banales, de esa pasión está dedicado *Fantasía roja*, un ensayo personal escrito con tanta profundidad conceptual como sentido del humor.

Desde la filosofía o la música, la novela o el cine, el fuego y la ruina, el turismo y los desvencijados Cadillac, la teoría y la calle, este estudio indaga los misterios de esa fantasía y propone un debate sobre qué cabría esperar de una izquierda renovada para el siglo XXI.

«Un libro que abre la reflexión y el debate sobre el futuro de la izquierda y del progresismo.»

VICENTE VERDÚ

PVP B
ISBN 978-84-9908-289-9
9 788499 082899

DISEÑO: RANDOM HOUSE MONDADORI
FOTOGRAFÍA: JEAN-PAUL SARTRE, SIMONE DE BEAUVOIR Y EL CHE EN CUBA, 1960

www.debolsillo.com www.megustaleer.com